



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Czytanie filmu - oglądanie literatury : propozycje interpretacji do spotkań edukacyjnych

Author: Tomasz Gruszczyk

Citation style: Gruszczyk Tomasz. (2015). Czytanie filmu - oglądanie literatury : propozycje interpretacji do spotkań edukacyjnych. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tomasz Gruszczyk

Czytanie filmu

— oglądanie literatury



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2015

Dzieło filmowe jest tekstem kultury,
czyli – w sensie najogólniejszym –
znaczącym wytworem kultury
(tekst znaczy, ma pewne znaczenie),
wewnętrznie zorganizowanym według
danych reguł (np. reguły filmu
dokumentalnego lub gatunkowego),
który realizuje pewien społecznie
utrwalony wzorzec, wzór kultury
(sposób myślenia, wartościowania oraz
zachowania znamieny dla danej
zbiorowości w konkretnym czasie
historycznym). Tekst zakłada lekturę:
tekst jako taki istnieje w procesie
lektury, ba! – zdaje się być
współkonstituowany przez proces
czytania, procedurę rozumienia,
objaśniania i interpretacji.

Pojęcie tekstu (także tekstu kultury)
nieuchronnie zakłada praktykę
filologiczną (...). Tak pojętą
lekturę-praktykę czytania, jako
podejmowanie wysiłku rozumienia tekstu
oraz wpisywania go w pewien horyzont
kulturowego doświadczenia
w celu przyswojenia i nadania
mu sensu, należy przeciwstawić
konsumowaniu tekstu kultury jako
praktyce biernego uczestniczenia,
nieautentycznego bycia w uniwersum
kultury. Bierna konsumpcja, wyzbyta dziś
wysiłku sytuowania tekstu zarówno w
horyzoncie indywidualnego doświadczenia
kulturowego, jak i w uniwersum kultury,
skutkuje kulturową bulimią.

Mam tu na myśli potrójną nieumiejętność:
po pierwsze – wstępnego wartościowania
i hierarchizowania tego, co ważne i
znaczące w przestrzeni kulturowych
tekstów, po drugie – aktywnego
przyswajania tego, co konsumowane,
po trzecie – brak intelektualnego
zaangażowania w przetwarzanie znaczeń,
co w efekcie prowadzi do nagminnej
praktyki wydawania nie tylko
niezobowiązujących, ale przede
wszystkim bezwartościowych,
miałkich i banalnych sądów
na temat kultury.

**Czytanie filmu —
oglądanie literatury
Propozycje interpretacji
do spotkań edukacyjnych**

PRACE
NAUKOWE



UNIwersytetu
Śląskiego
w Katowicach

NR 3281

Tomasz Gruszczyk

**Czytanie filmu —
oglądanie literatury
Propozycje interpretacji
do spotkań edukacyjnych**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2015

Redaktor serii: Studia o kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent
Marek Sokołowski

Zrealizowano w ramach stypendium
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Redakcja: Agnieszka Boniatowska
Projekt okładki: Jan Goraj
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel
Korekta: Marzena Marczyk
Łamanie: Bogusław Chruściński

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-398-4
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-399-1
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 11,5 Ark. wyd. 9,5. Papier
offset. kl. III, 90. Cena 22 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Podziękowania	7
Wstęp	9
Na początek garść faktów	11
Kino, narracja, życie	19
<i>Cezar musi umrzeć</i>	23
Autonarracja	27
<i>Scena zbrodni</i>	29
Hrabal i filmowcy	35
Literatura a film. O jeden krok przed	35
Hrabal — empatia jako postawa	36
Rojenia pabiteła, czyli na marginesie rzeczywistości i języka	41
Hrabal w filmie	43
Wampir. Nosferatu. Pre-teksty	51
Wstęp, czyli o udomowieniu wampira słów kilka	51
Pre-teksty	52
Teksty	55
<i>Nosferatu — symfonia grozy</i>	60
Wampir	62
Znaczenie mitu wampirycznego	63
Wampir w popkulturze	64
Anarchiczny spisak Pythonów. Groteska i absurd w służ- bie rewolty	69
Podstawowe formy komizmu	73
Groteska	73
Absurd	79
Ironia	83

Parodia	85
„Którędy Kanada?”, czyli jak to robią Pythoni	87
Monty Python a sprawa polska (?)	95
<i>Popiół i diament</i> , czyli w sidłach romantyzmu. Fenomen	
Polskiej Szkoły Filmowej	101
<i>Kanał</i> , czyli początek	103
Trzy tendencje Szkoły Polskiej	105
<i>Popiół i diament</i> jako film polityczny	109
<i>Popiół i diament</i> jako film symboliczny	111
Szkoła Polska — co pozostaje	118
Literacka i filmowa autorefleksyjność	
<i>Człowiek z kamerą</i> , czyli o roli kina w nowej rzeczywistości	136
<i>Wszystko na sprzedaż</i>	142
Nowe wołanie o autentyk	
Twórczość filmowa jako eksperymentowanie	149
Manifest Dogma 95 a manifesty nowofalowe	151
Przeciw realizmowi, w imię prawdy	155
Poza normą, czyli przeciw kinu stylu zerowego	159
Poza normą — <i>Idioci</i>	160
Karen poza nawiasem	161
Widz poza przyzwyczajeniami	164
Bibliografia	169
Indeks osobowy	175
Summary	181
Résumé	183

Podziękowania

Książka ta powstała w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Korzystając z okazji, składam serdeczne podziękowania dr hab. Małgorzacie Krakowiak — za opiekę merytoryczną oraz liczne wskazówki — oraz Marzenie Kocurek — za inspirację, dzielenie się filmową pasją i wspólne czytania.

Wstęp

Dlaczego: „czytanie filmu”?

O banał ociera się stwierdzenie, że film to tekst kultury, świadomy wytwór umysłowości człowieka, stanowiący całość i uporządkowany według określonych reguł oraz że (podobnie jak utwór literacki, publicystyczny czy medialny, dzieło sztuki malarskiej, spektakl teatralny, a także wszelkie działania artystyczne) realizuje pewien utrwalony wzorzec kulturowy. Samo pojęcie tekstu nie jest tutaj niewinne — zakłada zarówno lekturę (praktykę czytania), jak i wpisywanie dzieła filmowego w szerszy kontekst kulturowy (tekstowy). Każda próba odbioru tekstu kultury wspierać się musi znajomością kodu oraz kontekstu. W przypadku dzieła filmowego rzecz jest o tyle skomplikowana (i istotna), że integruje ono różne rodzaje sztuk oraz własności odmiennych przekazników. Innymi słowy: jest to nie tylko sztuka multimedialna, ale także intermedialna. I jako taka właśnie, łącząca elementy literatury, teatru, malarstwa, fotografii — tak w planie treści, jak i struktury — oraz estetyki, będzie prezentowana na kartach niniejszej książki. Intersemiotyczne, intertekstualne oraz intermedialne relacje między filmem a (zwłaszcza) literaturą zostaną prześledzone na wybranych przykładach: dziełach filmowych czytanych jako teksty kultury. Szczegółowym omówieniom poddane zostaną zagadnienia, problemy oraz tematy, charakterystyczne zarówno dla filmu, jak i nowoczesnej oraz ponowoczesnej literatury.

Celem publikacji jest dostarczenie podstawowych narzędzi, niezbędnych do właściwego, dojrzałego i pogłębio- nego odbioru tekstów kultury, zwłaszcza audiowizualnej. Rozdziały zostały tak pomyślane i zredagowane, by mogły służyć jako pomoc naukowa nauczycielom przedmiotów humanistycznych w zajęciach szkolnych nt. kultury XX i XXI wieku, a także edukatorom zajmującym się kulturą medialną. Pod każdym z rozdziałów znajdują się propozycje lektur uzupełniających oraz pytania i zadania o różnym charakterze. Te ostatnie zostały pomyślane tak, by z jednej strony łączyły się z głównym tematem szkicu, z drugiej — by wykaczały poza to, co zostało już w nim omówione.

Dlaczego uczenie i popularyzowanie czytania filmu wśród młodzieży jest tak ważne? Albowiem praktykowanie lektury prowadzi do wykształcenia nawyku sięgania po teksty kultury współczesnej — nierzadko trudne, wymagające, nieoczywiste, o wysokim stopniu złożoności — oraz do rozbudzenia zainteresowania niebanalnymi zjawiskami kulturowymi. W dalszej perspektywie owocuje to powiększeniem grona świadomych, aktywnych oraz krytycznych odbiorców kultury — to po pierwsze. Po drugie — ma wymiar prewencyjny: zapobiega (ale też przeciwdziała) wykluczeniu kulturowemu. W tym ostatnim pojęciu nie chodzi wyłącznie o brak możliwości fizycznego współuczestnictwa w wydarzeniach kulturowych, lecz o rzecz dużo istotniejszą, w dobie niemal nieograniczonego dostępu do dóbr kultury największą przeszkodą okazuje się bowiem nieumiejętność radzenia sobie z przekazem symbolicznym o wyższym stopniu złożoności i odniesienia do ram symbolicznych, w których odbywa się społeczna komunikacja.

Zebrane w tej książce szkice nie składają się na pełny, spójny obraz — czy to dwudziestowiecznej kultury filmowej, czy choćby zjawiska intermedialności. Pełnią funkcję raczej wstępnych rozpoznań, ustanawiających pewien kulturowy (tekstowy) horyzont, w którym dopiero możliwe staje się czytanie filmu, jego interpretacja oraz autentyczna refleksja.

Na początek garść faktów

Na jednym z pierwszych pokazów filmowych braci Augusta i Louisa Lumière'ów, które odbywały się w grudniu 1895 roku w Salonie Indyjskim, w podziemiach Grand-Cafe w Paryżu, pojawił się George Méliès — reżyser, scenarzysta, scenograf, aktor i właściciel paryskiego teatru sztuk magicznych. Méliès specjalizował się w fantastycznych opowieściach: w jego sztukach pojawiały się i nimfy, i czarodzieje, i niesamowite krainy, które z pietyzmem budował na deskach teatru. Miał tylko jeden cel: oczarować i zszokować widza. Legenda głosi, że zachwycony tym, co zobaczył w Grand-Cafe, za wszelką cenę chciał odkupić od Augusta kinematograf, miał więc oferować coraz większe sumy, podbijając stawkę aż do postawienia całego majątku. Jednak August na transakcję się nie zgadzał. Powiedział podobno Mélièsowi, że ten jeszcze mu za to podziękuje, gdyż kinematograf nie ma przyszłości, to wynalazek co najwyżej dla naukowców, bez potencjału rozrywkowego, za rok, dwa, nikt już nie będzie o nim pamiętał.

Méliès ostatecznie zdobył kinematograf (w Londynie — był to teatrograf, czyli udoskonalony kinetoskop Edisona) i wkrótce zaczął realizować własne produkcje, jeszcze nie filmy, lecz kinematografy. Wpierw były to rejestracje sztuk magicznych, jakie prezentował w swym paryskim Teatrze Robert-Houdin (np. *Zniknięcie pewnej damy*), by wkrótce oferować swym widzom coraz wymyślniejsze światy fikcyjne. Właśnie — fikcyjne. Méliès zauważył, że widzom

dość szybko powszednie widok pociągu wjeżdżającego na stację, wypływanie parowca z portu czy wyjście robotników z fabryki, a więc kinematografy rejestrujące zastaną rzeczywistość, toteż w jego propozycjach filmowych rejestracja stopniowo ustąpiła inscenizacji, kino faktu — kinu fikcji. Fikcji, którą należy tu rozumieć jako właściwość świata przedstawionego, właściwość polegającą na tym, że świat ów jest wytworem autora i nie można go weryfikować przez zestawienie z rzeczywistością pozafilmową. Tworząc fikcyjne światy, Méliès sięgał po wiele różnych gatunków zapożyczonych z sąsiednich dziedzin sztuki, przede wszystkim teatru, ale także literatury. W efekcie sam kładł podwaliny pod nowo powstające gatunki filmowe. Dzisiejsi badacze dorobku filmowego Mélièsa odnajdują w nim co najmniej kilkanaście gatunków. Są to między innymi: skecz iluzjonistyczny i feeria (zapożyczone w dziewiętnastowiecznym teatrze popularnym), aktualności rekonstruowane, dramat polityczny, a także baśń filmowa, film fantastyczno-naukowy, film przygodowy, melodramat i burleska.

Szukając tematów, fabuł i bohaterów, Méliès sięga po literaturę: *Księgę tysiąca i jednej nocy*, *Odyseję* Homera, *Burzę* czy *Hamleta* Williama Szekspira; *Fausta* Goethego, *Podróżę Guliwera* Jonathana Swifta, *Przypadki Robinsona Crusoe* Daniela Defoe, wreszcie — powieści Juliusza Verne'a, i to wielokrotnie. Nie są to jednak adaptacje w takim znaczeniu, jakie znamy z dzisiejszego kina. Reżyser nie przekształca tu i nie dostosowuje materiału literackiego do potrzeb nowego medium, lecz zaledwie „pożycza” bohaterów i niektóre tylko sytuacje. Fabuły to zaledwie ruchome ilustracje do wybranych scen i motywów — kilkudziesięciosekundowe, czasem kilku-, kilkunastominutowe. Nie zmienia to jednak faktu, że kino, jako sztuka młoda, uczy się opowiadania historii od sztuk starszych: literatury, teatru, malarstwa.

Kilkanaście lat później, w latach dziesiątych oraz dwudziestych, po nowe medium sięgną artyści awangardowi

i odnajdą w nim możliwość poszerzenia swoich koncepcji artystycznych o nowy wymiar: ruch. Taśma kinematograficzna dla takich twórców jak Hans Richter, Fernand Léger, Man Ray czy Walter Ruttmann była jeszcze jednym — obok płótna lub papieru — tworzywem, z którym eksperymentowali. Doskonałym tego przykładem są filmy Richtera i Ruttmanna, zaliczane do filmowego abstrakcjonizmu, które w pewien sposób realizowały koncepcję ożywionego malarstwa abstrakcyjnego: nie naśladowały żadnych obecnych w naturze form. Punktem wyjścia była tu linia bądź płaszczyzna, tematem: tempo i rytm. Artyści abstrahowali od funkcji narracyjnych czy dramaturgicznych — fabuła czy anegdota w ogóle ich nie interesowała.

Nieco wcześniej, za oceanem, w twórczości Davida Warcka Griffitha, kino wykształca zręby tego, co dziś nazywamy językiem filmowym. Bowiem to właśnie amerykański reżyser dostrzegł potencjał narracyjny, jaki tkwi w filmowych środkach wyrazu (dynamiczna kamera, plany filmowe, montaż równoległy) i z nich korzystał. Dzięki temu, z jednej strony, dzieło filmowe oddala się od teatru (film to nie zarejestrowana gra aktorska, ale efekt gry, fotografii oraz montażu, przy czym każdy z tych poziomów rządzi się swoimi prawami), z drugiej — dramaturgia filmowa zbliża się do dramaturgii powieściowej. Kino zaczyna opowiadać złożone i skomplikowane historie oraz kształtować i wpływać na emocje widza. Dlatego też mówi się, iż kino, które miało zdetronizować dziewiętnastowieczną powieść w funkcji masowej rozrywki o charakterze narracyjnym, narodziło się właśnie wraz z filmami Griffitha.

Nietolerancja, największe dzieło Griffitha, trafiło do Rosji w 1919 roku i nie tylko od razu zyskało uznanie, lecz także ujrzano w nim wzorzec dla kina przyszłości: kina radzieckiego, które stanowić miało środek emocjonalnej i intelektualnej perswazji. Zarówno teksty teoretyczne, jak i praktyka filmowa radzieckich twórców (m.in. Lwa Kuleszowa, Wsiewołoda Pudowkina czy Siergieja Eisensteina) podkreślały

znaczącą rolę montażu w kreowaniu fikcyjnych światów oraz nieograniczone wręcz możliwości w tym zakresie.

Już w 1918 roku, w eseju *Sztuka światła*, Kuleszow wskazywał różnice między kinem a literaturą i teatrem, podkreślając wyjątkowość ruchomych obrazów. Dziesięć lat później pojedyncze ujęcie filmowe nazwał znakiem, literą montażu, bo też w montażu upatrywał język filmowy, zdolny stworzyć filmowy obraz świata. Te koncepcje, u podstaw których stoi pragnienie poddania widza uczuciowemu i emocjonalnemu zaangażowaniu, znalazły rozwinięcie i uzupełnienie w twórczości Eisensteina: *Strajk* i *Pancernik Potiomkin* — prócz tego, że za bohatera obierają masę i stanowią wyraz idei marksistowskich — stanowią formy złożone z bardzo krótkich ujęć (zwłaszcza *Strajk*), połączonych wedle zasady kontrastu (bądź konfliktu, jak mawiał reżyser): estetycznego i znaczeniowego. Ów montaż atrakcji oraz rozbijanie sekwencji na poszczególne epizody o różnym zabarwieniu emocjonalnym, znaczeniowym i estetycznym, owocuje precyzyjną dramaturgią, czego dowodem właśnie *Pancernik Potiomkin*. W filmie tym widzieć należy nie tylko fabułę o rewolucyjnych wydarzeniach, ale i wizualne wcielenie rewolucyjnych idei. Materiał filmowy, utrwalający świat materialny, stawał się na stole montażowym radzieckiego twórcy tworzywem intelektualnego dyskursu, przekazu, opartego również na abstrakcyjnych pojęciach, których sfilmować czy zarejestrować na taśmie filmowej nie sposób. Kino, tym samym, nie opowiada już tylko o ludzkich losach, lecz także o ideach. Co jednak szczególnie interesujące, to że w jednym ze swych szkiców teoretycznych inspiracje dla teorii i praktyki montażu Eisenstein odnajduje w... literaturze, dokładnie — w powieściach Dickensa:

Pokrewieństwo twórczości Dickensa z cechami filmu, a więc pokrewieństwo metody, kompozycji, specyfiki widzenia i środków wyrazu, jest doprawdy zdumiewające. I być może, że właśnie we właściwości tych

cech wspólnych i Dickensowi, i filmowi kryje się część tajemnicy tego powszechnego powodzenia, które jest udziałem ich obydwu i które zależy od właściwej im specyfiki odtwarzania zjawisk za pomocą obrazów i słów. Czym były powieści Dickensa dla współczesnej mu epoki? Odpowiedź jest jedna: „Tym samym, czym dzisiaj dla tychże warstw stał się... film”¹.

Z tego faktu polscy pisarze oraz filmowcy zdadzą sobie sprawę w latach pięćdziesiątych. Ich współpraca nigdy później nie będzie tak ścisła i tak owocna. Pisarze chcą współpracować z reżyserami filmowymi, a ci odnajdują inspirację właśnie w literaturze. Tacy twórcy jak Jerzy Andrzejewski, Kazimierz Brandys, Bohdan Czeszko, Józef Hen, Marek Hłasko czy Tadeusz Konwicki bądź to piszą dla kina, bądź też poddają własne utwory literackie procesowi adaptacji. Niektórzy, jak Tadeusz Konwicki, sami stają za kamerą. Kilka-dziesiąt nakręconych wówczas filmów wejdzie do historii kina jako tzw. Polska Szkoła Filmowa.

W tym samym mniej więcej czasie redakcja paryskiego pisma filmowego, „Cahiers du Cinéma”, jednoczy się pod wspólnym hasłem polityki autorskiej. Na czym ona miała by polegać? Wszystko zaczyna się od tekstu Alexandre Astruca, zatytułowanego *Narodziny nowej awangardy: kamera — pióro*. Astruc zwiastuje w nim początek nowego wieku, wieku pióra-kamery. Kino ma być nową formą, dzięki której myśl autora mogłaby być zapisywana bezpośrednio na taśmie filmowej. „Autor pisze kamerą, jak pisarz piórem”² — notuje; odtąd kino nie ma być już związane ani z literaturą, ani z teatrem — ma się od tych zależności ostatecznie wyzwolić.

¹ S. EISENSTEIN: *Dickens, Griffith i my*. W: IDEM: *Wybór pism*. Tłum. M. KUMOREK. Warszawa 1959, s. 54—55.

² A. ASTRUC: *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*. W: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Red. A. Gwóźdź. Warszawa 2002, s. 63.

Dziś kino czerpie — inspiracje, bohaterów, fabuły, tematy — nie tylko z literatury i teatru, lecz także z komiksu, tańca, gier komputerowych (by przywołać choćby *Pinę* w reżyserii Wima Wendersa z 2011 roku oraz *Sin City* Roberta Rodriguza z 2005 roku). Odwołuje się do innych dziedzin sztuki czy też — szerzej — mediów komunikacji kulturowej, tworząc przekształcając nie tylko treści, ale i formy przekazu. O czym te fakty świadczą i czego mają dowodzić?

Przede wszystkim tego, że dzieło filmowe jest tekstem kultury, czyli — w sensie najogólniejszym — znaczącym wytworem kultury (tekst znaczy, ma pewne znaczenie), wewnętrznie zorganizowanym według danych reguł (np. reguły filmu dokumentalnego lub gatunkowego), który realizuje pewien społecznie utrwalony wzorzec, wzór kultury (sposób myślenia, wartościowania oraz zachowania znamieny dla danej zbiorowości w konkretnym czasie historycznym). Tekst zakłada lekturę: tekst jako taki istnieje w procesie lektury, ba! — zdaje się być współkonstituowany przez proces czytania, procedurę rozumienia, objaśniania i interpretacji. Pojęcie tekstu (także tekstu kultury) nieuchronnie zakłada praktykę filologiczną, jeśli filologię rozumieć — w najszerszym znaczeniu tego słowa — jako „dyscyplinę zasadzającą się na umiejętności opatrywania sensotwórczym komentarzem fikcji”³. Tak pojętą lekturę-praktykę czytania, jako podejmowanie wysiłku rozumienia tekstu oraz wpisywania go w pewien horyzont kulturowego doświadczenia w celu przyswojenia i nadania mu sensu, należy przeciwstawić konsumowaniu tekstu kultury jako praktyce biernego uczestniczenia, nieautentycznego bycia w uniwersum kultury. Bierna konsumpcja, wyzbyta dziś wysiłku sytuowania tekstu zarówno w horyzoncie indywidualnego doświadczenia kulturowego, jak i w uniwersum kultury, skutkuje kulturową bulimią. Mam tu na myśli potrójną nieumiejętność: po

³ A. ŻYCHLIŃSKI: *Laboratorium antropofikcji. Prolegomena*. „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 70.

pierwsze — wstępnego wartościowania i hierarchizowania tego, co ważne i znaczące w przestrzeni kulturowych tekstów, po drugie — aktywnego przyswajania tego, co konsumowane, po trzecie — brak intelektualnego zaangażowania w przetwarzanie znaczeń, co w efekcie prowadzi do nagminnej praktyki wydawania nie tylko niezobowiązujących, ale przede wszystkim bezwartościowych, miałkich i banalnych sądów na temat kultury.

Następną konstatacją, jaką przynoszą powyższe zjawiska z historii filmu, jest to, że kino sytuuje się pośród innych form przekazu jako równie istotny składnik kulturowej komunikacji. Innymi słowy: bez względu na to, czy twórcy filmowi odwołują się do innych sfer kultury, czy też wyraźnie od nich się odzegnują — ich dzieła są głosem i przekazują treści na tych samych prawach, co dzieła literatów, plastyków, twórców teatralnych *etc.*, mają więc niebagatelny wpływ na nasze rozumienie i postrzeganie świata. To prawo zasadza się przede wszystkim na sztuce posługiwania się znakami. Rzecz jasna, przekazy audiowizualne powtarzają i uobecniają utrwaloną rzeczywistość, a kontakt z nimi ma odmienny charakter niż na przykład w przypadku tekstu pisanego. Ale przecież te informacje audialne (dźwiękowe) i wizualne (optyczne) układają się w ciągi znaków i znaczeń, których odczytanie możliwe jest dzięki znajomości kodu i kontekstu. W dodatku zarówno kod, sposoby jego aktualizacji czy użycia, jak i kontekst kultury audiowizualnej (filmowej) w wielu miejscach pokrywa się z praktykami użycia kodu i kontekstu (tradycji) w kulturze literackiej i malarskiej XX wieku. Można to wyrazić w inny sposób: zarówno w literaturze, jak i w kinie ujawniły się w dwudziestym wieku nurty dadaistyczne, surrealistyczne, ekspresjonistyczne, futurystyczne, a wreszcie realistyczne — obie dziedziny sztuki zabierają głos w tych samych kwestiach i podobnie ów głos modulują. Zahaczają o siebie, ścierają się oraz wzajemnie upodabniają — pomimo wszelkich różnic, dlatego też będzie nas interesować zjawisko intermedialności. Będziemy

przyglądać się temu, w jaki sposób, na jakiej zasadzie i w jakim celu dokonuje się transpozycji (przeniesienia) treści czy segmentu tekstowego z jednego medium do innego, nawiązań pomiędzy różnymi tekstami kultury (szczególna forma intertekstualności), a także realizacji w danym medium konwencji estetycznych bądź właściwości zmysłowych (wzrokowych lub słuchowych) innego medium.

A. Zalecana lektura:

1. A. GWÓŹDŹ: *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli prahistorie obrazu w ruchu*. W: *Historia kina*. T. 1. *Kino nieme*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2010.
2. T. LUBELSKI: *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*. W: *Historia kina*. T. 1. *Kino nieme*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2010.
3. A. WERNER: *To jest kino*. Warszawa 1999.

B. Propozycje pytań i zadań:

1. Jak rozumiesz pojęcia „tekst”, „lektura” oraz „kultura”? Proszę omówić konotacje, jakie one zawierają.
2. Proszę stworzyć listę tekstów kultury zapożyczających się w odmiennych mediach (np. filmy lub gry komputerowe inspirowane literaturą bądź komiksem).
3. Po obejrzeniu filmu *Podróż na księżyc* (1902) G. Mélièsa proszę omówić cechy gatunku filmowego.

Kino, narracja, życie

*Jesteśmy tym, co opowiadamy, i kiedy umrzemy,
jeśli dopisze nam szczęście, nasza nieśmiertel-
ność znajdzie się w innej takiej opowieści¹.*

Kino to sztuka narracyjna. Każde dzieło filmowe jest wypowiedzią, z której wyłania się świat przedstawiony — przestrzeń, w której działają postaci oraz wydarzenia składające się na fabułę. Film, jak każda opowieść, rozwija się w czasie. Niektórzy twierdzą, co prawda, że film rozwija się przede wszystkim w przestrzeni², ale ta istnieć może przecież tylko w czasie. Bez względu więc na to, czy oglądamy film dokumentalny, czy wysokobudżetową produkcję z gatunku fantasy, zawsze mamy do czynienia z opowieścią, z wypowiedzią rozwijającą się w czasie, z narracją właśnie.

Nieprzypadkowo akcentujemy tu narracyjny wymiar kina. Fenomen narracji organizuje nasz sposób bycia w świecie. Jesteśmy zanurzeni w opowieściach, narracje otaczają nas ze wszystkich stron, towarzyszą nam od najmłodszych lat: od bajek, baśni i mitów poznawanych w dzieciństwie, poprzez literaturę (tę, którą czytamy z obowiązku, i tę, po którą sięgamy dla przyjemności), po gry komputerowe i fabuły internetowe. Z narracją stykamy się nawet wówczas,

¹ S. RUSHDIE: *Furia*. Tłum. J. KOZŁOWSKI. Warszawa 2014, s. 62.

² Zob. A. JACKIEWICZ: *Film jako powieść naszego wieku*. W: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*. Antologia. Red. M. HOPFINGER. Warszawa 2005.

gdy oglądamy mecz piłkarski — komentatorzy sportowi tworzą opowieści uwydatniające elementy potyczki, bitwy czy nawet wojny i tak je właśnie odbieramy i rozumiemy. W przestrzeni codziennej komunikacji stykamy się zarówno z historiami indywidualnymi, jak i zbiorowymi, co pozwala nam wysnuć wniosek, iż opowieści — ich wytwarzanie oraz przyswajanie — pełnią doniosłą rolę w życiu człowieka. Pytanie tylko — jaka to rola?

Założmy na wstępie, że za pomocą opowieści przyswajamy sobie, pojmujemy i konstruujemy interpretację tego, co chcemy zrozumieć. Oto przykład: swego czasu głośno było w mediach o wypadku drogowym w jednym z miast na północy Polski: pijany kierowca wjechał niedzielnym porankiem w przystanek autobusowy, zabijając na miejscu kilka osób. W samochodzie na miejscu pasażera siedziała trzeźwa kobieta. Tyle fakty. Same fakty jednak nam nie wystarczają — by zrozumieć, co się wydarzyło i dlaczego się wydarzyło, musimy sobie to zdarzenie opowiedzieć i dopowiedzieć. Musimy wytworzyć jakąś narrację, mówiącą na przykład o tym, że w samochodzie trwała sprzeczka, że kobieta chwilę wcześniej poinformowała mężczyznę, że się z nim rozstaje a on, w ramach dziwnie pojętej zemsty, zrobił to, co zrobił. Takie interpretacje podawały też media.

Jaki z tego płynie dla nas wniosek? Że narracja to struktura rozumienia. Że jesteśmy w stanie coś zrozumieć tylko wtedy, gdy potrafimy sobie to coś opowiedzieć. Gdy potrafimy zbudować jakąś historię — kompletną bądź nie, ale jednak historię, która będzie mieć wymiar czasowy, będzie rozgrywać się w czasie, a pomiędzy faktami (zdarzeniami, postaciami, stanami, sytuacjami) nastąpią relacje czasowe, przestrzenne, przyczynowo-skutkowe.

Mówiąc językiem humanistyki: narracja ma wymiar poznawczy — epistemologiczny. Fabularyzacja (tworzenie opowieści) służy porządkowaniu faktów, koherencji sensu, interpretacji i rozumieniu — siebie i innych — ma więc charakter porządkująco-sensotwórczy. Oznacza to, że, obok

myślenia logicznego i indukcyjnego, jednym z niezwykle ważnych narzędzi rozumienia i porządkowania świata, rzeczywistości oraz swojego w nim miejsca, jest myślenie oparte na konstruowaniu opowieści, na tworzeniu narracji.

Skąd wypływa ta zdolność i pragnienie tworzenia i odbierania opowieści?

Niektórzy badacze twierdzą, że właściwa człowiekowi aktywność narracyjna ma charakter wrodzony (perspektywa ontogenetyczna), stanowiąc jego podstawową dyspozycję mentalną. Zdaniem innych uwarunkowana jest kulturowo (perspektywa filogenetyczna), nabywana na drodze rozwoju. Czy przyjmujemy tę pierwszą czy drugą perspektywę, możemy powiedzieć, że „nic nie wydaje się bardziej naturalne i uniwersalne dla jednostki ludzkiej jak tworzenie opowieści”³.

To, że potrafimy coś sensownie opowiedzieć wynika z faktu, że posługujemy się pewnymi schematami fabularnymi. Mówiąc krótko: operujemy zestawem gotowych elementów fabularnych (postaci, wydarzenia *etc.*) oraz relacji, które zachodzą między nimi. Już w latach 20. XX wieku Władimir Propp, analizując rosyjskie bajki magiczne, wyodrębnił 31 stałych, powtarzalnych elementów (morfemów), z których zbudowana jest każda bajka. W latach 50. i 60. XX wieku badano w ten sposób inne narracje — powieści, opowiadania, filmy — wyodrębniając stałe i powtarzalne elementy fabuły i funkcje postaci, jakie muszą pojawić się w każdej opowieści. Stworzono tym samym swego rodzaju gramatykę narracyjną, podobną do gramatyki języka.

O czym to świadczy? Ano o tym, że umiejętność opowiadania rządzi się pewnymi stałymi prawami oraz że — powtórzmy — jest to umiejętność właściwa człowiekowi

³ J. HILLIS MILLER: *Narrative*. W: *Critical Terms for Literary Study*. Chicago 1990. Za: A. BURZYŃSKA: *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*. W: *Narracja i tożsamość* (2). *Antropologiczne problemy literatury*. Red. W. BOLECKI i R. NYCZ. Warszawa 2004, s. 8.

w każdej kulturze i w każdej epoce. To po pierwsze. Po drugie — że dysponujemy pewnymi stałymi schematami opowieści, którymi bezustannie, świadomie bądź nie, się posługujemy.

To samo wydarzenie możemy opowiedzieć na kilka różnych sposobów — za każdym razem tworząc nieco inną historię. Akcentować bowiem będziemy inne jej składowe, uwydatniać odmienne związki. Doskonałym tego przykładem jest katastrofa smoleńska — fakt, który dla jednych stanowi podstawę narracji o nieprawidłowościach w polskim systemie wojskowym i szkoleniowym, dla innych zaś źródło opowieści o polsko-rosyjskim spisku i zamachu. Przykład ten dowodzi, że te same zdarzenia mogą, w zależności od rodzaju aktywności fabularnej, układać się w różne historie. Jak notuje amerykański literaturoznawca, Jonathan Culler, „fabuła lub historia jest materiałem, który się przedstawia, uporządkowanym z określonego punktu widzenia przez dyskurs (rozmaite wersje »tej samej historii«)”.⁴

W tym miejscu dochodzimy już do innej ważnej kwestii związanej z narracją, mianowicie jej relacji do fikcji i reprezentacji. Jeśli, jak zdążyliśmy już powiedzieć, narracja pełnić może funkcję poznawczą, to jak wyjaśnić fakt, iż opowieści wytwarza się za pomocą gotowych, już istniejących w kulturze form i schematów, nie zawsze przecież przystających do tego, co w świecie wyjątkowe, oryginalne, jednostkowe? Innymi słowy: jak, tworząc narrację, która zawsze zainfekowana jest jakąś fikcyjnością, można skutecznie opowiadać o świecie i rozumieć to, co nam i innym się w nim przydarza?

To istotne zagadnienie zajmuje uwagę badaczy już od kilku dekad — nie tu więc miejsce na szczegółowe analizy tego problemu. Poprzestaśmy jedynie na konstatacji, że wspomniany charakter porządkująco-sensotwórczy dostrzegalny jest w każdym rodzaju opowieści, stanowiącej tym samym

⁴ J. CULLER: *Teoria literatury*. Tłum. M. BASSAJ. Warszawa 1998, s. 101.

ludzkie narzędzie osławiania bądź kreacji służących poznaniu. Jeszcze inaczej:

Naturalnie ludzkim sposobem funkcjonowania w świecie jest splatanie się z nim za pomocą opowieści — ale nie wszystkie narracje należy określić mianem fikcji: te byłyby opowieściami także w tym sensie wyróżnionymi, że choć umyślnie nieprawdziwe, powstają z zamiarem przekazania pewnej prawdy⁵.

Nie jest to więc żadna konkretna prawda, poddająca się weryfikacji i sprawdzalna w referencyjnym sensie, daje jednak pewien wgląd w ogólnoludzką egzystencję, ujmuje jakiś przypadek i na jego podstawie wyraża „prawdę egzystencjalną”.

Doskonałą ilustracją tego zagadnienia jest film *Cezar musi umrzeć* (2012) w reżyserii Paolo i Vittorio Tavianich.

Cezar musi umrzeć

Dwaj bracia, nestorzy włoskiego kina, mający w swym dorobku kilkanaście filmów oraz kilka najważniejszych europejskich nagród filmowych (m.in. Złotą Palmę z festiwalu w Cannes z 1977 roku za film *We władzy ojca* oraz Złotego Lwa, przyznanego w 1986 roku na festiwalu w Wenecji za całokształt twórczości), pomysł na swój film znaleźli w jednym z najsłynniejszych rzymskich więzień o zaostrzonym rygorze — Rebibbia. Tam bowiem *Boską Komedię* Dantego zdecydował się wystawić reżyser teatralny, Fabio Cavalli. Odtwórcami ról byli wyłącznie osadzeni. Bracia otrzymali zaproszenie na premierę, ale — jak sami wspominają⁶ — ni-

⁵ A. ŻYCHLIŃSKI: *Laboratorium antropofikcji. Prolegomena*. „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 73.

⁶ Zob. B. HOLLENDER: *Szekspir w celi*. „Rzeczpospolita”, 16.01.2013. Dostęp online: <http://www.rp.pl/arttykul/9146,970794-Cezar-musi-umrzec-recenzja-filmu.html> [26.07.2014].

czego wielkiego nie oczekiwali. Bo nie wierzyli ani w skuteczność teatru jako metody resocjalizacji, ani w wysokie wartości artystyczne amatorskiego przecież przedsięwzięcia. Zdanie zmienili jednak szybko i już po kilku miesiącach powrócili do Rebibbi. Z Cavallim i z Szekspirem. I tak powstał łączący elementy dokumentu, telewizyjnego reportażu a nawet fabuły — ale umykający wszelkim określeniom gatunkowym — film, w którym odsiadujący wieloletnie wyroki, skazani za zabójstwa, handel bronią i narkotykami członkowie Camorry (zarówno bossowie, jak i żołnierze) przygotowują się pod okiem Cavalliego do wystawienia *Juliusza Cezara* Szekspira.

Bohaterów poznajemy w scenie castingu, otwierającej film. Kandydaci na aktorów mają odegrać dwie scenki: pożegnania z narzeczoną na lotnisku oraz irytacji przy okienku na poczcie. Za tekst mają im służyć ich własne, podstawowe dane biograficzne: nazywam się..., urodziłem się..., moimi rodzicami są... Uzupełnieniem tych danych są informacje, jakie widz otrzymuje na planszy: wysokość zasądzonej kary oraz lista przestępstw, jakich skazani się dopuścili.

Próby odbywają się na korytarzach, na spacerniaku, w celach. Trudny język Szekspira specjalnie dla aktorów-amatorów przetłumaczony został na rodzimy im dialekt neapolitański i sycylijski. Ale nie język szekspirowskiego dramatu jest tu najważniejszy, tylko jego treść.

O czym bowiem jest szekspirowski *Juliusz Cezar*? Przede wszystkim o władzy i zdradzie, o spisku i lojalności, o przyjaźni i zabójstwie. Mówi Brutus:

Od chwili, gdy mnie przeciw Cezarowi
Kasjusz rozjątrzył, nie usnąłem.
Wszystko, co leży pomiędzy spełnieniem
Strasznego czynu a pierwszym zamysłem,
Jest nocną zmorą i snem przeraźliwym:
Geniusz człowieczy i śmiertelne zmysły
Stoją skłócone; człowiek przypomina

Małe królestwo, którego istotą
Wstrząsa wewnętrzny bunt⁷.

Jest więc też o wszystkim tym, co składa się na życiowe doświadczenie członków neapolitańskiej mafii — o poczuciu honoru morderców i o wyrzutach sumienia. I właśnie tekst Szekspira — więźniowie czytają go na głos w swych celach, posługują się nim w codziennych kontaktach, dociekają sensu metaforycznych i obrazowych sformułowań poprzez rozmowy i przywoływanie mniej lub bardziej konkretnych faktów z własnej przeszłości — staje się sensotwórczą konstrukcją, która umożliwia wyrażenie takich stanów, faktów i doświadczeń, które do tej pory nie mogły zostać wyłożone. A niemożliwe było to z dwóch powodów: dlatego, że przed sądem o takich rzeczach się nie mówi (zasada lojalności wobec innych członków mafii) i dlatego, że do tej pory nie umieli, nie potrafili tego wyrazić. W pewnym momencie, po odegraniu sceny budzenia się wyrzutów sumienia u Brutusa, jeden z więźniów nazywa Szekspira geniuszem i zastanawia się, czy autor przypadkiem nie mieszkał w jego rodzinnym Neapolu — tak dobrze bowiem zna świat *cosa nostra*.

W filmie braci Tavianich konfrontacja autentycznych morderców, uważających się za ludzi lojalnych i honorowych, z szekspirowską narracją o przyjaźni Cezara i Brutusa, o zdradzie i sprzysiężeniu przeciw tyranowi, wreszcie o morderstwie i jego skutkach — tak w planie indywidualnym, jak i zbiorowym — pełni podwójną funkcję. Z jednej strony więźniowie (ich biografie) oświetlają tekst i wpisują weń kontekst mafijny, z drugiej — to tekst oświetla ich własne doświadczenia i pomaga zrozumieć i wyartykułować indywidualną „prawdę egzystencjalną”. O tym też mówi w wywiadzie jeden z braci Tavianich, Vittorio:

⁷ W. SZEKSPIR: *Juliusz Cezar*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. T. 5. *Tragedie 1*. Tłum. M. SŁOMCZYŃSKI. Kraków 2004, s. 249.

W Rebibbii siedzą mordercy z wieloletnimi, często nawet dożywotnimi wyrokami, bossowie i żołnierze mafii neapolitańskiej. Oni doskonale wiedzą, czym są: lojalność, zdrada, manipulacja, zbrodnia, rozpacz. Tekst Szekspira zmusił ich do skonfrontowania się z własną przeszłością. Już nie na sali sądowej, gdzie zakładali różne maski, lecz w odosobnieniu zmuszającym do zrobienia rachunku życiowych strat i zysków. Ale też do rachunku sumienia. I oni na naszych oczach pękali. Miotali nimi ogromne emocje⁸.

Emocje te w filmie wydobywane są wyłącznie za pomocą szekspirowskiego tekstu. Zatem zarówno w dziele Tavianich, jak i w dramacie Szekspira to słowa są najważniejsze — działania, stany, emocje oraz indywidualne dramaty są tylko ich pokłosiem. Dobrze o tym wiedział Antoni Słonimski, który już w 1928 roku pisał o dziele mistrza ze Stanfordu:

Juliusz Cezar jest dramatem słów. W słowach wszystko się rodzi, nie w czynach. Słowa łączą sprzysiężonych, słowa zamieniają się w sztylety, aby zabić Cezara, i wreszcie wykwitają w ustach Antoniusza, dochodząc do potęgi zdolnej zmienić czyn, przemianować wybaczeni na morderców. [...] Dramat powstaje ze słów nie będących jednak dramatem naiwnych nieporozumień. [...] Wcale bowiem nie chodzi o konflikt władcy i tłumu, ale o rzecz ważniejszą — o słowa. O słowa, które regulują nasze życie, są motorem naszych poczynąń, o słowa, które zmieniają nasze poglądy i uczucia⁹.

Refleksja ta odnosi się do dramatu bohaterów szekspirowskich, ale przecież równie dobrze mogłaby traktować o głównym problemie, którego opowiedzenia podjęli się bra-

⁸ B. HOLLENDER: *Szekspir w celi...*

⁹ A. SŁONIMSKI: „*Juliusz Cezar*” w *Teatrze Polskim*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 6, s. 4.

cia Taviani w swoim filmie. O tym, że słowa lub — precyzyjniej — narracje pozwalają nam rozumieć i doświadczać samego istnienia.

Film *Cezar musi umrzeć* ukazuje też, jak opowieść przeplata się z życiem, jak fikcja rozświeśla fakt, a fakt fikcję. Wreszcie — jak to, co dotychczas nie znajdowało drogi do świadomości i rozumienia, teraz tam dociera, transportowane przez cudzą opowieść.

Autonarracja

Nie tylko odgrywanie czy też powtarzanie istniejącej już opowieści i przymierzanie jej do naszego życia może prowadzić ku zrozumieniu i nadaniu znaczenia temu, co w naszej egzystencji zdaje się umykać sensowi.

To, w jaki sposób rozumiemy i definiujemy samych siebie, nosi znamiona narracji. Tak jak za jej pomocą jesteśmy w stanie pojąć i przyswoić sobie świat, tak samo za pomocą opowieści o sobie samych konstruujemy własną tożsamość. Rzecz jasna, odpowiedzi na pytanie „kim/czym jestem?” można udzielić na kilka sposobów. Można na przykład zebrać dane z naszego życia i ułożyć je w pewnej kolejności, uszeregować je w sposób chronologiczny; otrzymamy wtedy coś na kształt *curriculum vitae* — listę danych biograficznych, które następowały po sobie w pewnej kolejności. Lista ta będzie, co prawda, coś o nas mówiła, ale raczej niewiele. To po pierwsze, a po drugie — jak twierdzi Jerome Bruner, amerykański badacz zajmujący się psychologią poznania — „nawet jeżeli piszemy kronikę w postaci jedynie ciągu wydarzeń, będą one traktowane jako wydarzenia z punktu widzenia roli, którą pełnią w niejawnej narracji”¹⁰. Innymi słowy: nawet gdy tworzymy autonarrację opartą wyłącznie

¹⁰ J. BRUNER: *Życie jako narracja*. „Kwartalnik Pedagogiczny” 1990, nr 4, s. 4.

na faktach biograficznych (historycznych), więcej ma ona wspólnego z interpretacją i reinterpretacją (sensotwórczą konstrukcją, opowieścią) niż ze świadectwem naszych przeżyć. Stąd wniosek:

Kiedy ktoś opowiada ci swe życie, [...] jest to zawsze pewne osiągnięcie poznawcze, a nie kryształowo przejrzysty recytatyw rzeczy jednogłośnie podanych. Jest to wreszcie osiągnięcie narracyjne¹¹.

Tak rozumianą autonarrację (opowieść o sobie samym, o relacjach ze światem i z partnerami, wreszcie o własnych cechach, sukcesach i porażkach) należy powiązać z koncepcją tożsamości narracyjnej. W humanistyce pojęcie to akcentuje przede wszystkim czasowy, procesualny wymiar naszej tożsamości oraz fakt, iż podmiot, „ja”, jest zawsze tymczasowy, przejściowy, niegotowy. Jest zmieniającą się, ewoluującą opowieścią, zależną od wzorców, jakimi dysponujemy: tak tożsamościowych, jak narracyjnych. Pisał Paul Ricoeur:

Staramy się odkryć, a nie po prostu narzucić z zewnątrz [...] narracyjną tożsamość, jaka nas konstytuuje, ponieważ to, co nazywamy „subiektywnością” nie jest pozbawioną spójności serią wydarzeń, ani niewzruszoną substancjalnością nie podlegającą ewolucji, ale jest to dokładnie taka tożsamość, jaka może zostać stworzona w drodze komponowania opowieści, z całym jej wewnętrznym dynamizmem czasowości¹².

Koncepcja tożsamości narracyjnej ujmuje zatem jednostkę jako podmiot zmieniający się i podmiot w zmieniających się sytuacjach. Na tożsamość w takim ujęciu nie składa się więc katalog jakichś od zawsze i trwale przynależnych osobie

¹¹ Ibidem.

¹² P. RICOEUR: *Życie w poszukiwaniu opowieści*. Tłum. E. WOLICKA. „Logos i Ethos” 1993, nr 2, s. 235.

cech, lecz tworzy ją zmienność historii jej losu; ta zmienność (procesualność i czasowość) staje się pojmowalna właśnie na drodze opowieści. Jeszcze inaczej: poczucie narracyjnej tożsamości i jej stabilność wynika ze zrozumiałego przebiegu ważnej dla jednostki historii, którą jednostka ta przeżywa. Zrozumiałość ta wynika natomiast z faktu, iż historia ta staje się opowiadalna, można ją zamknąć w ramach zakotwiczonej w kulturowej świadomości narracji — a więc zrealizować zgodnie z pewnym wzorcem oraz reprezentowanymi przezeń wartościami.

Scena zbrodni

Tę relacyjność tożsamości — jej zależność nie tylko względem formuł i wzorców narracyjnych, ale przede wszystkim względem samego aktu opowiadania — za przedmiot swej wypowiedzi filmowej obrał amerykański reżyser, Joshua Oppenheimer. Jego obsypana kilkunastoma światowymi nagrodami (m.in. Nagrodą BAFTA i Europejską Nagrodą Filmową) *Scena zbrodni* z 2012 roku opowiada o antykomunistycznej czystce w Indonezji, która miała miejsce w latach 1965–1966 i pochłonęła przeszło milion ofiar. W dokumencie tym głównymi bohaterami nie są ofiary, lecz sprawcy masakry — ludzie, którzy pół wieku wcześniej dokonywali zabójstw i nie tylko nie zostali do tej pory pociągnięci do odpowiedzialności karnej, lecz przeciwnie — funkcjonują w świadomości społecznej (i narodowej narracji) jako bohaterowie. Oppenheimer dociera do nich i proponuje im opowiedzenie i odegranie przed kamerą tego wszystkiego, w czym brali udział. Dawni egzekutorzy nie tylko chętnie opowiadają o swojej roli w czystce, ale wręcz chcą się mordami, jakich dokonali. „Mam nadzieję, że to będzie piękny, rodzinny film o masowym zabijaniu” — miał powiedzieć jeden z nich.

Anwar Congo przed pięćdziesięciu laty był „konikiem” — handlował biletami pod miejscowym kinem. Kino było

też jego główną fascynacją — uwielbiał filmy amerykańskie, zwłaszcza gatunkowe: westerny, musicale (z Elvisem Presleyem — jego idolem), ale nade wszystko kino gangsterkie. Wzorował się na gwiazdach i granych przez nie postaciach: przejmował ich styl ubioru, gestykulację, zachowanie i sposób postępowania. Chciał być królem życia lub — jak sam twierdzi — „permanem”, gangsterem. Czyli: człowiekiem wolnym. Bo też Anwar i jego towarzysze uważają, że indonezyjski rzeczownik „perman” pochodzi od holenderskiego „vrijman” — „wolny człowiek” właśnie (tu należy dodać, że do końca II wojny światowej Indonezja była kolonią holenderskiej korony).

Gdy, na skutek nieudanego zamachu stanu, a następnie puczu wojskowego, w 1965 roku do władzy dochodzi generał Suharto i rozpoczyna polowanie na „komunistów”, zagrożających jakoby narodowej i państwowej integralności kraju — Anwar Congo i jemu podobni mogli wreszcie zaistnieć jako pierwszoplanowi bohaterowie wymarzonej narracji. „Komunistami” stają się przede wszystkim członkowie związków zawodowych, mający odwagę występować przeciw neokolonialnej polityce gospodarczej, nieludsko wykorzystującej pozbawionych ziemi rolników i pracowników plantacji, oraz mniejszość chińska. Ale, po prawdzie, „komunistą” może zostać każdy. Do likwidacji rząd zatrudniał ludzi pokroju Anwara, stworzył także paramilitarną organizację Pemuda Pancasila, do której dziś należy większość społeczeństwa i z której wywodzą się rządzący krajem na wszystkich szczeblach władzy.

„To była moja młodość”, wspomina z uśmiechem na ustach Anwar i oprowadza po miejscu, w którym dokonał kilkuset morderstw: dach budynku (dziś składu obuwniczego), nieopodal kina i redakcji gazety, której wydawca wskazywał przyszłe ofiary. Anwar z dumą opowiada o niezwykle efektywnej metodzie zabijania własnego autorstwa, metodzie minimalizującej ilość krwi, w której w pewnym momencie brodził na dachu niemal po kostki. Wyciąga przy

tym drut, demonstrując, jak należy go używać, jak zawinąć go wokół szyi i zaciągnąć, po czym wybucha śmiechem i zaczyna tańczyć. W nieskazitelnie białym garniturze — bo zawsze dbał o styl. Prezenterka telewizyjnego talk show, do którego zaproszono naszego bohatera, jest nim wprost zachwycona.

Jest to pierwsza narracja — historyczna i ideologiczna — w której Anwar Congo i jego przyjaciele (dziś biznesmeni, urzędnicy państwowi *etc.*) grają główne role. Legitymizuje ona popełnione przez nich zbrodnie; nie muszą się oni niczego obawiać czy choćby wstydzić, gdyż ich morderstwa traktowane są jako heroiczny wkład w patriotyczną walkę.

Drugą — która ostatecznie stanie w opozycji do tej oficjalnej, destabilizując tożsamość oraz dobre samopoczucie jednego z bohaterów — wytwarzają sami bohaterowie. Oppenheimer proponuje, by nakręcili film, by zrekonstruowali tamte wydarzenia. *Scena zbrodni* staje się tym samym inscenizacją doświadczenia, próbą opowiedzenia przez bohaterów tego, kim naprawdę są. Dawni mordercy rozmawiają o scenariuszu, o technice filmowej, kostiumach i technikach inscenizacji. Odgrywają samych siebie i zza kamery nawzajem się instruują. Dbają nie tylko o faktografię, ale także o stylistykę. Poszczególne sceny kształtują na wzór swych ulubionych gatunków filmowych — przede wszystkim kina gangsterskiego. Chętną się, że będzie to najkrwawszy film w historii kina. Ale zaraz też pojawia się niepokojąca myśl, że na ekranie jawią się jako bardziej brutalni od „komunistów”, którzy mieli przecież zagrażać narodowi. Gdy wspólnie przeglądają zarejestrowany materiał, Anwar Congo zauważa, że coś jest nie tak. Na razie chodzi tylko i wyłącznie o kolor spodni, w których grał, i o ogólną wesołość, która wydaje mu się nie na miejscu. Ale to on właśnie będzie tym, który dzięki tym inscenizacjom pojmie moralną naganność własnego postępowania. Popkulturowa adaptacja tamtych zbrodni — nieudolna i ukazująca całkowitą nieprzystawalność autentycznych okropieństw do estetyki zamierzonego

filmu — na plan pierwszy wydobędzie właśnie ten dysonans, on też stanie się źródłem konfuzji bohatera. Wpierw dostrzegą to jego kilkuletni wnukowie, z którymi Anwar oglądał scenę przesłuchania. Będą zniesmaczeni i przerażeni tym, że ich dziadek cierpi, Anwar gra w niej bowiem rolę ofiary. Na planie filmowym zaniemógł — teraz wie, że cierpienie fizyczne, jakiego zaznał podczas nagrania sceny tortur, jest zaledwie namiastką tego, co przeżywały jego ofiary. Że zabijanie „komunistów” było zabijaniem ludzi: zadawaniem im wprawdzie niewyobrażalnego bólu, upokarzania fizycznego i psychicznego a następnie odbieraniem życia, i trudno znaleźć na to jakiegokolwiek usprawiedliwienie. Wcielając się w rolę ofiary — przyjmując w narracji odmienność od dotychczasowego punkt widzenia — Anwar uaktywnił zdolność empatii oraz sumienie. Ten wstrząs sięgnie fundamentów jego tożsamości. W planowanym przez ekipę morderców filmie coraz więcej miejsca będą teraz zajmować groteskowe wizje koszmarów Anwara oraz kiczowate sceny, w których ofiary dziękują mu za to, że wysłał je do nieba. W ostatniej scenie filmu bohater-morderca wraca do magazynu obuwniczego, gdzie dokonywał zabójstw. Znowu pokazuje drut, lecz tym razem już nie tańczy, nie uśmiecha się. Każda próba opowiedzenia przeszłości na nowo kończy się torsjami.

Joshua Oppenheimer, który z bohaterami swego filmu spędził ponad siedem lat, tak mówił o relacjach między historią a fikcją oraz o znaczeniu narracji w życiu bohaterów:

Kochali amerykańskie filmy i tego ode mnie oczekiwali. Uważam, że za każdym razem, kiedy włączamy kamerę, także kręcąc dokument, kreujemy rzeczywistość. A skoro tak, to dlaczego nie stworzyć fikcji, która pokaże prawdziwe wydarzenia? W *Scenie zbrodni* mordercy pokazują siebie tak, jak chcieliby, żeby ich zobaczył świat — i jak sami siebie widzą. To film o kreowaniu mitu, również na własny temat. O potrzebie

narracji, stwarzaniu sobie iluzji, na której zasadza się każdy reżim¹³.

Moglibyśmy jeszcze dodać, że to też film o stwarzaniu fundamentów dla tożsamości — tego wszystkiego, co ma się na myśli, mówiąc „ja”. I jeszcze: że narracja naśladuje życie, a życie narrację.

A. Zalecana lektura:

1. K. ROSNER: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003.
2. A. LAFFAY: *Opowiadanie, świat i kino*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2.
3. *Narracja jako sposób rozumienia świata*. Red. J. TRZEBIŃSKI. Gdańsk 2002.
4. J. KORDYS: *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*. Kraków 2006.
5. A. ŁEBKOWSKA: *Narracja*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2012.

B. Propozycje pytań i zadań:

1. „Opowieści zdarzają się ludziom, którzy wiedzą jak je opowiadać” — jak należy rozumieć zdanie Henry’ego Jamesa?
2. Dlaczego w filmie *Scena zbrodni* tylko Anwar Congo jest w stanie zrewidować własne poglądy?

¹³ P.T. FELIS: „*Scena zbrodni*” — piękny film o zabijaniu. Rozmowa z reżyserem. „Gazeta Wyborcza”, 1.03.2014. Dostęp online: <http://wyborcza.pl/1,75475,15544490.html> [26.07.2014].

Hrabal i filmowcy

Literatura a film O jeden krok przed

Każda opowieść o głównych nurtach kinematografii XX wieku nieuchronnie musi stać się w jakiejś mierze opowieścią o literaturze — związki między tymi dwiema sztukami są bowiem niezwykle silne i nie można ich sprowadzać jedynie do zjawiska adaptacji filmowej czy po prostu ekranizacji — dosłownego przenoszenia dzieła literackiego na ekran. Kino zapożyczało z literatury nie tylko konkretne fabuły czy bohaterów, ale przede wszystkim uczyło się dzięki niej opowiadać. To literatura bowiem niemal zawsze wyznacza nowe możliwości i podsuwa kolejne pomysły narracyjne, ona to mierzy się w pierwszym rzędzie z rzeczywistością, próbuje ją uchwycić, okiełznać, wpisać w pewne ramy narracyjne i fabularne. Literatura w XX wieku zawsze wydaje się kroczyć o ten jeden krok przed kinem, stając się swego rodzaju laboratorium, polem doświadczalnym dla nowych form, poetyk, sposobów mówienia o człowieku i świecie. Kino natomiast podąża w pewnym sensie przetartym już szlakiem, sięga do literatury, by odświeżyć własne sposoby snucia opowieści. Tak było w przypadku niemieckiego ekspresjonizmu, włoskiego neorealizmu, francuskiej nowej fali czy polskiej szkoły filmowej.

Nie inaczej jest w przypadku czeskiej nowej fali lat 60 XX wieku. Młodzi reżyserzy, debiutujący w połowie lat sześć-

dziesiątych, w pewnej mierze swój sukces zawdzięczają jednej tylko osobie, jednemu nazwisku, po które nader ochoczo sięgali realizując swe pierwsze filmy. Chodzi, rzecz jasna, o czeskiego pisarza Bohumila Hrabala. On sam przyznał kiedyś:

Czy filmowa nowa fala w Czechosłowacji ma jakieś związki z literaturą? Według mnie tak. Nowa fala w literaturze była wcześniej niż film, nie miała tylko takiego rozgłosu. Nie było jeszcze Chytilovej, Formana, Němca a już pisali Josef Škvorecký, Milan Kundera i ja. Potem dopiero zjawily się cudowne dzieci filmu. Jest w tym coś zdumiewającego: praska szkoła filmowa FAMU wydała poprzednio wielu reżyserów i długo jakoś nie było z nich pożytku. A potem nagle, w ciągu roku czy dwóch, zjawilo się całe pokolenie, co najmniej kilkunastu twórców, którzy dokonali przewrotu w kinie. Młodzi, uparci ludzie. Różni reżyserzy, różne style pracy, koncepcje artystyczne. Tylko jedna dewiza łączy wszystkich: w życiu jest więcej prawdy niż w filmie. Bądźmy rzetelni, obserwujmy bacznie wszystko, co nas otacza¹.

Ów przewrót, o którym mówi pisarz, zapoczątkował film *Perły na dnie* z 1965 roku, składający się z 5 nowel, których reżyserami byli Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec i Evald Schorm. Film ten, powszechnie uważany za dzieło konstytuujące czeską nową falę, był adaptacją... wydanego rok wcześniej pod tym samym tytułem zbioru opowiadań Hrabala właśnie.

Hrabal — empatia jako postawa

Co ważne, *Perły na dnie* przeniosły na ekran nie tylko fabuły oraz bohaterów Hrabala ale coś znacznie bardziej istot-

¹ Zob. „Film” 1968, nr 13.

nego, coś, co stało się istotą czeskiego kina tamtych czasów, jego charakterystyczną własnością, najważniejszą, rozpoznawalną i niepodrabialną wartością. Powiedzieć możemy, że to swego rodzaju antropologia. Odpowiedź na pytanie o rodzaj antropologii to odpowiedź na pytanie o specyfikę prozy Hrabala — gawęd, opowieści, legend miejskich — jego sposobu rozumienia i pokazywania człowieka. Na samym wstępie powiedzmy tylko, że antropologia ta nie ma na celu odkrywania uogólnień bądź formułowania pewnych praw rządzących różnymi aspektami funkcjonowania człowieka w kulturze, w społeczeństwie, a raczej ufundowane na empatii dążenie do zrozumienia innych ludzi (oraz siebie samego) przez doświadczanie ich kultury oraz wszystkiego tego, co im się przydarza. Można by w tym momencie dodać, że na tym przecież właśnie — na doświadczaniu tego, co inne — polega każda twórczość, jednak w przypadku Hrabala antropologia ta jest pochodną swoistej filozofii (nad)zwyczajności lub „zjawiskowej powszedniości”, którą pisarz, a za nim filmowcy, uprawiał w swych dziełach.

Žyciorys urodzonego w 1914 roku, na cztery miesiące przed wybuchem pierwszej wojny światowej, Hrabala to pasmo licznych perypetii podszytych jeśli nie pechem, to przynajmniej czarnym humorem. Dość powiedzieć, że nie kończy studiów prawniczych w terminie, gdyż w 1939 roku Niemcy zamykają uniwersytety a młody intelektualista — czytelnik Schopenhauera i Apollinaire’a, Freuda i Prousta, Joyce’a i Babla, wreszcie początkujący poeta — podejmuje pracę jako urzędnik notarialny, następnie magazynier oraz dyżurny ruchu na stacji kolejowej w Kostomlatrach. Gdy w 1946 roku kończy wreszcie przerwane studia, niemal natychmiast zostaje zesłany przez komunistyczne władze do pracy w hucie w Kladnie jako zwykły robotnik. Potem pracuje jeszcze w składnicy makulatury w Pradze. Te wszystkie doświadczenia znajdują swe odzwierciedlenie w twórczości literackiej: bohaterem *Pociągów pod specjalnym nadzorem* stanie się dyżurny ruchu na stacji kolejowej, *Jarmilka* oraz *Sko-*

wronki na uwięzi będą opowiadać o przedstawicielach dawnej burżuazji i inteligencji — obecnie robotnikach w hucie, *Zbyt głośna samotność* będzie natomiast spowiedzią pracownika składu makulatury, powtarzającego co jakiś czas:

Trzydzieści pięć lat prasuję stary papier i w ciągu tego czasu zbieracze wrzucili mi do piwnicy tyle pięknych książek, że gdybym miał trzy stodoły, toby były pełne².

Książki samego Hrabala na makulaturę nie trafiły tylko z jednego powodu: dziwnym trafem nie mogły się ukazać. Gdy Hrabal już ma debiutować jako poeta w 1949 roku, prywatne wydawnictwo, w którym złożył książkę, zostaje przez nowe władze zlikwidowane a skład drukarski tomiku ulega rozsypaniu. Podobna rzecz przytrafia się autorowi (a raczej składowi drukarskiemu) dziesięć lat później — tym razem ofiarą pada zbiór opowiadań *Skowronki na uwięzi*. Hrabal debiutuje wreszcie w 1963 roku: czterdziestodwuletni pisarz publikuje tom opowiadań pt. *Peretka na dnie*. Anonimowy dziś czeski krytyk napisze później:

Hrabal to twórczość, na jaką sobie nasza pogrążona w kryzysie literatura chyba nawet nie zasłużyła. Spada jej tak trochę jak z nieba!³

Twórczość ta jest zaskoczeniem, gdyż łączy surrealistyczny ogląd oraz poetykę z powszedniością tego, co oglądane, ukazując dzięki temu nowy wymiar zwykłego, codziennego życia. Prototypami bohaterów tej prozy są ludzie, których autor poznaje w życiu codziennym: w pracy, na ulicy, w gospodarstwie, w swych utworach pozwala im jednak „śnić na jawie”. Jak pisał jeden z polskich tłumaczy i badaczy tej prozy:

² B. HRABAL: *Zbyt głośna samotność*. Tłum. P. GODLEWSKI. Warszawa 2003, s. 16.

³ Zob. B. HRABAL: *Rozpirzony bęben. Opowieści wybrane*. Tłum. J. WACZKÓW. Warszawa 2005, s. 153.

W świecie wyziewów produkcyjnych i niszczącego środowiska na tym wielkim śmietniku rzeczywistości ujrzał prostych wizjonerów głośno fantazujących przy piwie, i to, jakby na zawołanie, w poetyce surrealistycznej: bajdurzyli, co im ślina przynosiła na język, i z tych „niekontrolowanych przez intelekt” rozmów i mitotwórczych wypowiedzi pełnych niekonwencjonalnych wyrażonek, czyli, jak mówi Hrabal, „perełek językowych”, wyłania się powszedniość niepowседневna, wręcz zjawiskowa. Hrabal nadrealista z zadowoleniem konstatował, że jest coś widać w naturze ludzkiej, co każe człowiekowi koloryzować swoje przeżycia, co stanowi kapitał wspomnień i zarazem wiary, że życie jest jednak „grzechu warte”⁴.

Józef Waczków w kilku zaledwie rysach zdołał ująć tu istotę prozy Hrabala, jej kilka charakterystycznych własności, które następnie przenikną do kina. Po pierwsze — postawę empatyczną, którą należy tu rozumieć i jako uczuciową identyfikację z kimś, umiejętność wczuwania się w położenie innych osób, i jako dostrzeganie wagi tego, co — pozornie — nieważne. Postawa empatyczna staje się zatem postawą etyczną. To takie postępowanie i nastawienie na świat, które umożliwia dojście do głosu temu oraz tym, którzy owego głosu z jakichś powodów są pozbawieni. To nie ignorowanie, lecz świadczenie: tego, co powszednie, zwykłe i plebejskie i tylko z tego powodu marginalizowane i niedoceniane. Chodzi tu o „zwykłych ludzi, bezrobotnych i zagubionych, ludzi, którzy są bliscy tego, by znaleźć się na dnie, dzieci i ładne panienki, ludzi, którzy mieszkają w barakach i wagonach”⁵.

Sam Hrabal tak właśnie charakteryzował własną postawę oraz prozę:

⁴ J. WACZKÓW: *Niepoprawny romantyk*. „Literatura na Świecie” 1994, nr 9, s. 60.

⁵ B. HRABAL: *Kim jestem*. Tłum. A.S. JAGODZIŃSKI. Warszawa—Gdańsk 1994, s. 28.

Uważam się za świadka, a nie za wyrzut sumienia epoki, do tego nigdy nie czułem się powołany, ponieważ od dzieciństwa przepełniał mnie podziw wobec rzeczywistości, której nie stworzyłem, która istniała wcześniej niż ja — ten, który nie pragnął niczego więcej niż pokazać jej odbicie, bo tyle piękna miały dla mnie nawet najstraszniejsze wydarzenia. Zawsze pozostawałem tym waletem dzwonkowym, który spaceruje w słońcu z dzwoneczkiem w ręce; ta pozornie błazeńska maska towarzyszy mi do dzisiaj⁶.

Na pierwszym planie stoi tu zatem człowiek: nie uwikłany w wielką Historię, lecz składający swój żywot, jak naszzyjnik, z pojedynczych, nanizanych na sznur paciorków — mikrozdarzeń codzienności, powszechnych aczkolwiek nieraz cudownych przypadków i losów. I to właśnie druga istotna własność tej twórczości. Przedmiotem zainteresowania twórcy staje się bowiem zwykły człowiek w swej niezwykłości. Będzie to prosty kelner, uczący się fachu i miłości w najlepszych restauracjach hotelowych (*Obsługiwałem angielskiego króla*), bawidamek oraz bezrobotny plebejusz, którego pierwowzorem był stryj pisarza (Pepin z niezliczonych opowiadań), bywalcy gospód, snujący swe (nad)zwyczajne opowieści czy wreszcie żona autora (*Wesela w domu*) oraz jego koty (*Auteczko*). Im wszystkim (a także sobie — w znacznej mierze bowiem twórczość Hrabala wyrasta na podłożu autobiograficznym) pisarz przygląda się z serdeczną życzliwością, choć nie bez przymrużenia oka.

⁶ Ibidem, s. 5.

Rojenia pabitel⁷, czyli na marginesie rzeczywistości i języka

Wspomniana wyżej empatia ujawnia się ponadto w tym, że narracje hrabalowskie przyjmują formę oraz styl gawęd pabiteli. Pabitelem w prozie Hrabala jest ten, kto, na pozór, zdaje się zwykłym, przeciętnym, niczym się niewyróżniającym człowiekiem, tym, którego doświadczenia życiowe, jakże banalne, nie odbiegają od doświadczeń jemu podobnych. Lecz w chwili, gdy pabitel rozpoczyna swą opowieść, a w jego słowach to, co błahe (bo prawdziwe), miesza się z tym, co nadzwyczajne (bo zmyślane) — wtedy ujawnia się jego niezwykłość. To gawędziarz unoszący swą narrację na falach strumienia świadomości, rozdmuchujący przesadnie przeżyte i zobaczone wydarzenia, łączący odległe fakty i historie. Pisał jeden z tłumaczy Hrabala:

O „pabitelach” nie wiemy nic, poza tym, co sami zechcą nam o sobie opowiedzieć, a to są — logicznie rzecz biorąc — same niedorzeczności. [...] Ten, kto umie marzyć na głos, niejako zwielokrotnia się, rozpycha swoje skromne istnienie, wykracza poza nie — pękając ze śmiechu dotyka Absolutu. Epifania zdarza się każdego dnia, w najzwyklejszych miejscach — wystarczy nadstawić ucha⁸.

Hrabal nadstawia ucha i, utrwalając epifanię, przetwarza: nie tylko temat, ale i język. Pabitel bowiem to nie tylko typ bohatera, ale i narratora opowiadań, które w większości stanowią artystyczne odpowiedniki owego myślenia na gorąco i rojenia niestworzonych historii. Wypowiedzi bohate-

⁷ „Pabitel” to neologizm autorstwa czeskiego poety Jaroslava Vrchlickiego, który określał nim nałogowych palaczy. Począwszy od lat 50. znaczenie słowa zmieniało się, ewoluowało.

⁸ A. KACZOROWSKI: *Praska imaginacja Bohumila Hrabala*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 30, s. 14.

rów Hrabala to przykład nieodartego z naturalności języka — to też czyni postaci bardziej autentycznymi. Połączenie banalno-fantastycznych opowieści z bogactwem codziennego języka daje efekt niechlujności oraz otwartości samych tekstów — ale o to też chodziło autorowi. W jednym z późnych tekstów słowami własnej żony wyjawiał istotę swego pisanania:

Mój mąż i jego pisanina to był straszny zamęt i nieporządek, nie dbał nawet o styl tego, co pisał, nawet nie starał się, ja znałam gramatykę słabo, ale świetnie wiedziałam, że mój mąż właściwie nigdy porządnie po czesku pisać nie umiał, jego pisanina sprawiała na mnie wrażenie przekładu z obcego języka, ledwie notatek, nad którymi będzie się dopiero pracować, ledwie lekko naszkicowanych epizodów, które czekają na wytrwałą pracę... Lecz mój mąż to właśnie wysoko sobie cenił, był pełen entuzjazmu, gdy mógł zostawić ten swój tekst niedorobiony, na wpół rozwalony, gdy opadał mu tynk i ukazywała się goła ściana, kruszące się cegły...⁹

Zarówno zatem na poziomie przedstawiania, jak i tego, co przedstawione, Hrabal dotyka tych rzeczy (i ludzi), które egzystują na marginesie epoki i języka. Sam twierdził, że nieliterackie formy we współczesnej prozie są tak samo konieczne jak dobór bohaterów — typów pozornie zwyczajnych, ludzi o szczerych charakterach, których życie jest piękne takie, jakie jest.

I to ostatnie zdanie wydaje się tutaj najważniejsze, zwięzłe podsumowujące tę charakterystykę fenomenu, zarówno pisarza, jak i czeskich filmowców, którzy sięgnęli po jego prozę, by w połowie lat sześćdziesiątych stworzyć nowe kino. Akceptacja jednostkowego życia, życia nawet w takim jego

⁹ B. HRABAL: *Prześwity*. Tłum. P. HEARTMAN. „Literatura na Świecie” 1989, nr specjalny, s. 283.

kształcie, który nie przewiduje żadnych wielkich wydarzeń, powinności wobec Ojczyzny czy Narodu lub walki za Sprawę, w imię czegokolwiek, lecz życia u jego podstaw, obejmujących sprawy powszednie i banalne, ale przecież istotne — to właśnie punkt wyjścia czeskiej kultury. Tej reprezentowanej przez Hrabala i filmowców lat sześćdziesiątych.

Podsumowując tę część rozważań, powiedzmy że Hrabalowska antropologia oraz filozofia w znacznej mierze polegają na empatycznym zaangażowaniu w to, co plebejskie, marginalne i powszednie, oraz na dostrzeganiu w tych zjawiskach przestrzeni aktualizowania się cudowności istnienia. Postawa ta znajduje swój wyraz w literackiej otwartości i niechłujności, w chaotycznym oraz szkicowym natłoku rojeń — anegdot — snutych przez pabiteli, bohaterów-narratorów opowiadań Hrabala.

Środkowoeuropejczycy nie opowiadają historii, lecz anegdoty — pisał przywoływany już tu Aleksander Kaczorowski — ponieważ to nie oni tworzą historię (przez duże H), lecz są do niej zapędzani przez potężniejszych sąsiadów. Słusznie powiada jeden z bohaterów *Pociągów pod specjalnym nadzorem*: „Wiecie, czym są Czesi? To śmiejące się bestie”. Bo tylko śmiech, dystans wobec wielkich spraw (na które nie ma się wpływu), a wreszcie ironia (i autoironia) ratują ich przed rozpaczą¹⁰.

Hrabal w filmie

Jak wspomnieliśmy na samym wstępie, filmem, który zainicjował czeską nową falę oraz jej ścisły związek z twórczością i filozofią Hrabala, były *Perły na dnie* z 1965 roku — swoisty manifest nowego pokolenia filmowców.

¹⁰ A. KACZOROWSKI: *Nasz Hrabal*. W: *Pamiętam jedynie dni słoneczne. Bohumil Hrabal w fotografii*. Izabelin 1998, s. 135.

Uwagę zwraca już sam fakt, że jest to film nowelowy (a więc składający się z odrębnych całości fabularnych — w tym przypadku pięciu) oraz to, że każdą nowelę zrealizował inny twórca. Już na tym poziomie ujawnia się anegdotyczność — tak przecież charakterystyczna dla prozy Hrabala. Anegdotyczność, którą w tym miejscu należy rozumieć dwójako. Bo chodzi tu i o epizodyczność przedstawienia, i o komiczny czy też ironiczny wydźwięk samej opowieści.

I tak w *Śmierci pana Baltazara* (reż. J. Menzel) rodzina zafascynowanych sportami motorowymi kibiców wyrusza na zawody motocyklowe, w których stawką jest Wielka Nagroda Czechosłowacji. *Oszuści* (reż. J. Němec) to pojedynek na przechwałki dwóch starszych i mocno schorowanych pacjentów szpitala. Na koniec, gdy odnajdujemy ich już w kostnicy, okazują się typowymi roicielami — przechwalając się karierą i pozycją społeczną, obaj dawali jedynie upust swej fantazji. *Dom radości* (reż. E. Schorm) to groteskowa opowieść o dwóch agentach ubezpieczeniowych, zderzających się w swej pracy z malarzem prymitywistą, któremu pragną sprzedać polisę ubezpieczeniową. W *Barze Świat* (reż. V. Chytilová) radość weselnego przyjęcia skontrastowana zostaje z samobójczą śmiercią młodej kobiety, której wciąż szuka jej narzeczony. Wreszcie, w zamykającym cykl *Romansie* (reż. J. Jireš), przypadkowe spotkanie młodego hydraulika i Cyganki przeobraża się wpięrow w uniesienie erotyczne, a następnie w dojrzewanie do trudnej miłości.

Choć każda z tych nowel filmowych opowiada o innych bohaterach, a jej twórcy operują odmiennymi środkami języka filmowego, to tym, co im wspólne, jest empatyczne nastawienie wobec swoich bohaterów oraz pochylenie się nad tym, co powszednie i zwykłe, by wydobyć gnieźdzącą się tam nadzwyczajność i niezwykłość.

Doskonałą tego ilustracją może być choćby *Śmierć pana Baltazara*. W kulminacyjnym punkcie opowieści, gdy trójka bohaterów dociera już na miejsce, w okolice szosy, na której

ma się rozegrać wyścig motocyklowy, gdy już zdążą rozłożyć koce i piknikowe kosze, oko kamery niemal z dokumentalną pieczołowitością ujmuje autentyczną publiczność zgromadzoną wokół szosy, i to jej poświęca odtąd swą uwagę. Lecz gdy tylko wystartują pierwsi zawodnicy, fascynacja automobilizmem — do tej pory wyrażana w rozmowach bohaterów oraz w próbach rozpoznawania modeli motocykli po dźwięku pracujących silników — ujawni swą przyczynę i tajemnicę. Dźwięk diegetyczny zostaje wyciszony, a ujęciom pędzących pojazdów zaczyna towarzyszyć melancholijny pasaż, grany przez orkiestrę smyczkową. Ujęcia wyprzedzania, mijania i zakrętów zrytmizowane zostają z muzyką, ukazując estetyczne własności zjawiska, któremu na pozór piękna należałoby raczej odmówić. Wyścig motorowy przeobraża się bowiem w spektakl taneczny, a sami motocykliści w baletnice.

Tym więc, o czym się mówi w tej długiej scenie, jest obecność piękna w tym, co pospolite, tandetne i plebejskie. I nawet śmierć jednego z uczestników wyścigu wpisana zostaje w partyturę estetycznego wydarzenia: z czułością, białym całunem okryty zostaje nie tylko motocyklista na poboczu, ale i jego maszyna. To zestawienie w jednej scenie widowiska dla mas z muzyką poważną oraz śmiertelnym wypadkiem przynosi konstatację, mówiącą nie tylko, że oczarowanie i estetyczne uniesienie, czerpane ze sztuki, znaleźć można również w tym, co pospolite i tandetne, ale że sztuką jest samo życie i nieuchronnie wpisana w nie śmierć.

W *Śmierci pana...* ujawnia się ponadto jeszcze jedna charakterystyczna własność, zarówno prozy Hrabala, jak i czeskiej nowej fali: jest to umiejętne połączenie czulej ironii i śmiechu z melancholijnym nastrojem i podskórnym tragizmem. To także konstatacja o nierozdzielności życia i śmierci, brzydoty i piękna, zła i dobra, ludzkiej małości i wielkości.

Podobną konstatację znajdziemy także w filmach, które teoretycznie z prozą Hrabala nie mają nic wspólnego. Dobrym przykładem jest zapomniane nieco dzieło Ivana

Passera *Intymne oświecenie* z 1966 roku. Fabuła jest bardzo prosta — w prowincjonalnym miasteczku dochodzi do spotkania po latach dwóch przyjaciół z konserwatorium muzycznego. Jeden z nich, Bambas, został solistą stołecznej orkiestry, drugi, Petr, zdecydował się pozostać na prowincji, gdzie uczy muzyki w miejscowej szkole oraz grywa z teściem na pogrzebach. Spotkanie dawnych przyjaciół staje się okazją do podsumowania dokonanych wyborów, ale też i snucia wspomnień nad butelką śliwowicy. Bohaterowie przede wszystkim więc mówią, snują opowieści, wspominają, wyjawiają swe żale i rozczarowania, przyznają się do win i własnych fascynacji. Odkrywają się, ujawniają swe autentyczne uczucia, dotąd wstydliwie skrywane. I choć w filmie nie brak sytuacji rodem z komedii, to jednak nad całością unosi się aura nostalgii i smutku, z jakim bohaterowie przyznają się do nietrafionych wyborów, życiowych pomyłek oraz niespełnienia. Śmiech przeplata się ze smutkiem, żal za tym, co przeszłe, z zachwytem nad najprostszy-
mi rzeczami i wartościami — co wydobywane jest na powierzchnię filmowej narracji poprzez muzykę. Film Passera, bliskiego współpracownika Miloša Formana, został przez tego ostatniego uznany za jedno z największych dokonań czeskiej nowej fali.

Obiektywne, uważne i przenikliwe spojrzenie Hrabala — odkrywające nieusuwalną wieloznaczność świata — charakteryzuje również twórczą postawę wczesnego Miloša Formana. Choć trzeba przyznać, że w przypadku tego ostatniego spojrzenie na drugiego człowieka i na społeczeństwo, nie zawsze było aż tak dobrotliwe i podszyte ciepłą ironią. Groteska, obecna przecież również w prozie Hrabala, ma tu często bardziej satyryczny wymiar — jak w ostatnim zrealizowanym w Czechosłowacji przez Formana filmie, zatytułowanym *Pali się, moja panno*.

Owo ostrze satyry reżyser ujawnił już w dokumentalnym *Konkursie*, w którym sportretował amatorki aspirujące do zrobienia kariery scenicznej. Pod pretekstem ogłoszenia

konkursu na najlepszą wokalistkę pokazał młode dziewczyny, często absolutnie do śpiewu nieprzygotowane, ale z determinacją próbujące swoich sił w konkursie. Pomysł ten rozwinął w specyficznej fabule, jaką jest właśnie *Pali się, moja panno*, w której nie wystąpił ani jeden zawodowy aktor — wszystkie role zagrali naturszczycy. Forman był mistrzem paradokumentalnej obserwacji — właśnie owego nieuprzedzonego spojrzenia, które docierało do groteskowego wymiaru rzeczywistości. Początkowo film odczytywano jako metaforę ówczesnego społeczeństwa i systemu, ale w chwili, kiedy film ten powstawał, jego twórcy nie myśleli o nim w ten sposób. Jak powiedział jeden ze współpracowników Formana, Jaroslav Papousek, później samodzielny twórca: „Wszystko to składało się z bardzo małych spraw, z takich głupstewek”¹¹. I to jest w zasadzie najkrótsza definicja nowofalowego filmu.

Wyjątkową pozycję wśród filmów nowofalowych zajmują te zrealizowane przez Jiřego Menzla we współpracy z Bohumilem Hrabalem. Menzel pozostał wierny Hrabalowej prozie do dziś — kilka lat temu nakręcił w końcu *Obsługiwałem angielskiego króla*. Rzecz jasna, filmem w dorobku Menzla szczególnym, nie tylko z powodu Oscara, są *Pociągi pod specjalnym nadzorem* z 1966 roku. Z jednej strony jest to klasyczna opowieść o dojrzewaniu, ukazany w osobliwy sposób — jednocześnie liryczny, komiczny i tragiczny. Bo oto mamy historię chłopaka (Miłosza Pipki), którego głowę zaprzęta nie tyle niemiecka okupacja Ojczyzny, co kłopoty z erekcją. Ale w momencie, gdy poradzi już sobie z największym życiowym problemem — życie to straci. W bezsensowny sposób. Z drugiej jednak strony *Pociągi* to także komentarz do kwestii heroizmu, którego zwyczajowo się Czechom odmawia — jeden z żartów na temat ukazanej w filmie wojennej rzeczy-

¹¹ P. HAMES: *Czechosłowacka Nowa Fala*. Tłum. J. BURZYŃSKA, E. CIZZEWSKA, K. CHOJNOWSKI, I. HANSZ, J. MATYSKIELA, G. ŚWIĘTOCHOWSKA. Gdańsk 2009, s. 165.

wistości głosił, że działania czeskiego ruchu oporu w trakcie II wojny światowej trwały krócej niż film Menzla...

Kolejny z filmów Menzla, *Skowronki na uwieżi* z 1969 roku, również zrealizowany na podstawie prozy Hrabala, przeleżał na półce 20 lat. Praska Wiosna już się skończyła, toteż historia intelektualistów, zesłanych do obozu reedukacyjnego, gdzie poprzez ciężką pracę fizyczną mieli wyzbyć się swoich burżuazyjnych nawyków, nie mogła się spodobać nowej władzy. Menzel wspominał, że tym, co najbardziej rozwścieczyło partyjnych cenzorów, był śmiech bohaterów filmu, którzy w ten sposób próbowali przetrwać. Śmiech, którym Czesi zawsze oswajali to, co straszne.

I to chyba najważniejsza wartość, jaka łączy prozę Hrabala i młodszych o przeszło pokolenie nowych filmowców czechosłowackich z lat sześćdziesiątych. Jak bowiem napisał jeden z krytyków:

Analogie z pisarstwem Hrabala wskazują na istotną zależność między rozwojem literatury i filmu, w tym przypadku zaś zależność ta wyrasta z identycznych warunków zewnętrznych, którym podlegał tak Hrabal, jak i twórcy Nowej Fali. Rozczarowanie polityką i niechęć do społecznych form działania wpędziła nowofalowych artystów w swoistą schizofrenię — nie potrafili pogodzić się z nienormalną sytuacją, lecz jednocześnie nie widzieli drogi wyjścia. To istnienie prowizoryczne skłaniało ich do szukania ratunku w śmiechu, ironii i dystansie — jedynej możliwej odpowiedzi na pełną sprzeczności rzeczywistość. Cytując Menzla: „Człowiek musi podróżować, żeby zrozumieć dlaczego właśnie w nas i w sprawach dla nas charakterystycznych tkwi humor. On nie jest wrodzony. Został nam narzucony. Ponieważ bez poczucia humoru w Czechosłowacji w ogóle nie dałoby się żyć”¹².

¹² I. KĘDZIERSKI: *Wszyscy z Hrabala*. „Witryna Czasopism” 2004, nr 14.

A. Zalecana lektura:

1. A. WERNER: *Gawęda o kinie czeskim*. „Panoptikum” 2003, nr 1.
2. W SOLIŃSKI: *Pociągi pod specjalnym nadzorem, czyli jak brzmi rozpisany na dwa głosy tren dla kolejarza po z górą trzydziestu latach*. „Panoptikum” 2003, nr 1.
3. J. BALUCH: *Praska imaginacja. Bohumil Hrabal 1914–1997*. „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 7.
4. P. HAMES: *Czechosłowacka Nowa Fala*. Tłum. J. BURZYŃSKA, E. CISZEWSKA, K. CHOJNOWSKI, I. HANSZ, J. MATYSKIEŁA, G. ŚWIĘTOCHOWSKA. Gdańsk 2009.

B. Propozycje pytań i zadań:

1. Proszę uważnie przeczytać myśl Hrabala: „Uważam się za świadka, a nie za wyrzut sumienia epoki, do tego nigdy nie czułem się powołany, ponieważ od dzieciństwa przepełniał mnie podziw wobec rzeczywistości, której nie stworzyłem, która istniała wcześniej niż ja”. Na czym miałyby polegać ta postawa pisarska?
2. W filmie *Perty na dnie* proszę wskazać i omówić sceny, w których ujawnia się Hrabalowska „zjawiskowa powszedniość”.
3. Proszę spróbować odpowiedzieć na pytanie J. Menzla: „Akcja *Pociągów pod specjalnym nadzorem* toczy się pod koniec wojny i pozornie nie ma to żadnego na nią wpływu. Czy naprawdę nie ma?”

Wampir. Nosferatu. Pre-teksty

Wstęp, czyli o udomowieniu wampira słów kilka

Wstawanie z martwych — to konstytutywny przymiot wampira. Również w popkulturze postać ta co jakiś czas powraca na pierwszy plan — choć, trzeba zarazem przyznać, od kiedy w niej się pojawiła, pozostaje stale i niezmiennie obecna. Każde jednak jej popkulturowe odrodzenie jest jednocześnie przeobrażeniem. Kolejne mody i fale zainteresowania wampirem w jakiś sposób wypłukują z niego to, co stanowi o jego istocie i w czym tkwi pierwotna przyczyna zainteresowania. Im wampir staje się popularniejszy, im pod liczniejsze trafia strzechy, tym staje się bardziej ludzki i przystępny. Uczłowiecza się, łagodnieje i... przestaje być wampirem.

Z nową falą mody na wampiryzm mamy do czynienia od kilku lat. Z popkulturowej taśmy schodzą kolejni krwiopijcy, którzy po licznych liftingach przeglądają się z niedowierzaniem w lustrze (!) i w stanie zrozumiałej depresji rezygnują już nawet ze spożywania ludzkiej krwi. I błakają się — nie bardzo wiedząc, kim tak naprawdę są i co ze sobą w tej sytuacji począć — po wielkim i małym ekranie, po kartach niezliczonych powieści dla zblazowanej młodzieży, stroją groźne/wystudiowane miny, spoglądając zalotnie z okładek, plakatów, naklejek, komputerowych tapet. I nie byłoby w tym nic niezwykłego, przecież przeznaczeniem wampira — i jego przekleństwem — jest błakać się, gdyby nie to, że pozy te obliczone są na konkretny efekt. Dzisiejsze wampiry chcą się

podobać. Dlatego nierzadko przymilają się i kokietują, upodabniają do ludzi i żyją jak oni. Chcą zamieszkać w życiu, a przecież ich domem jest śmierć. Nie od dziś i nie od wczoraj.

Pre-teksty

W marcu 1755 roku Maria Teresa Habsburg — z Bożej łaski cesarzowa rzymska, królowa Niemiec, Węgier, Czech, Galicji i Lodomerii, arcyksiężna Austrii, księżna Burgundii, Styrii, Karyntii, Krainy, wielka księżna Siedmiogrodu — wydaje rozporządzenie, będące reakcją na coraz bardziej niepokojące wiadomości, docierające do Wiednia. Mówi się w nich o nietypowych procesach, jakie mają miejsce w różnych regionach Monarchii; procesach, w których oskarżycielami są katolicycy duchowni, oskarżonymi zaś zmarli, posądzani o wampiryzm. Maria Teresa, sprawująca rządy zgodnie z linią polityczną absolutyzmu oświeconego, w swym rozporządzeniu pisze między innymi:

Od pewnego czasu z goryczą stwierdzamy, że liczni mieszkańcy naszych ziem w swej lekkomyślności umysłu doszli do takiego punktu, iż biorą za duchy i czary wytwór snów i ich wyobraźni lub są omamieni przez oszustów, a co więcej dają wiarę tym, którzy powiadają, że są opanowani przez diabła. Lekkomysłność ich jest tak wielka, że szukają potwierdzenia u ludzi przesądnych. Ostatnimi czasy doszło na Morawach do eks-humacji zmarłych. Usprawiedliwiano ten czyn przynależnością zmarłych do tak zwanej „magii pośmiertnej”. Niektóre ciała zostały rzucone płomieniom. [...] Po rozważeniu wszystkiego nakazujemy, by w przyszłości w podobnych przypadkach duchowni nie podejmowali żadnej decyzji bez zezwolenia władz politycznych¹.

¹ E. PETOIA: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Tłum. zbiorowe. Kraków 2004, s. 186–187.

To, co cesarzowa — w zgodzie z racjonalistycznym światopoglądem — nazywa „lekkomyślnością umysłu”, nie jest niczym innym jak zakorzenionym głęboko w ludowej tradycji wierzeniem na temat sposobów ochrony i obrony przed wampirami.

Niespełna rok później opat zakonu benedyktynów w Sonens w Lotaryngii, Augustin Calmet, w swej *Rozprawie o pojawianiu się duchów i wampirów lub zmartwychwstałych na Węgrzech, na Morawach itd.* nie tylko opisuje zastraszane sytuacje, lecz również udziela ważnych wskazówek:

Nowe zjawisko ma miejsce od około sześćdziesięciu lat na Węgrzech i na Morawach, na Śląsku i w Polsce. Powszechnie powiada się, iż można zobaczyć ludzi zmarłych od wielu lat albo od wielu miesięcy, którzy powracają, mówią, chodzą, niepokojąc wsie, zadają rany ludziom i zwierzętom, wysysają krew sąsiadów, zarażają ich chorobami i doprowadzają do śmierci. Uwolnić się od tych uciążliwych i męczących wizyt można jedynie przez odkopanie ciała zmarłego, obcięcie głowy, wypchanie słomą, wyrwanie serca i spalenie. Tych, którzy powracają, nazywa się upiorami lub wampirami, to znaczy tyle, co krwio pijca. Opowiadają wokół tyle szczegółów tak dziwnych, tak dokładnych, z otoczką tak prawdopodobnych okoliczności, że należałoby prawie przyjąć opinię, jaka panuje w tych krajach, iż faktycznie zmarli wychodzą z grobów i popełniają wszystkie te czyny, o których głośno².

Zjawisko, o którym wspomina opat Calmet, wcale jednak nie jest nowe i nie datuje się na początki XVIII wieku. Jak wskazuje Leonard Wolf, jeden z wielu badaczy mitu wampira, „wampiry ukazywały się wszędzie tam, gdzie ludzie krwawili”³, z czego jasno wynika, że mit wampira jest tak

² Ibidem, s. 178.

³ L. WOLF: *A Dream of Dracula*. Boston 1972, s. 125. Za: M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008, s. 7.

stary, jak stara jest ludzkość. Ale, trzeba przyznać, nasilenie wiary w zjawiska wampiryczne rzeczywiście ma miejsce w drugiej połowie XVIII wieku, szczególnie na Słowiańszczyźnie, w tym także w Polsce. Józef Maksymilian Ossoliński w swoich *Wieczorach badeńskich* nie bez ironii pisze:

O niczym w całej okolicy Trembowli nie było słyhać, tylko o upiorach. [...] Gdzieś głodniejszy wyssał ze wszystkich, pod jednym dachem żywych, krew, zostawiwszy tylko jedno piskłę na rozmnożek. [...] Po rozstajnych drogach, po gościńcach, po ścieżkach, przy borach, na górach, w wąwozach tłukło się lichy kupami⁴.

Ta niemal zaraza wampiryczna na ziemiach słowiańskich z miejsca staje się wdzięcznym tematem literackim. W 1797 roku Johann Wolfgang Goethe kończy pisać balladę *Narzęczona z Koryntu*, która zdawać by się mogła jeszcze jedną romantyczną wersją motywu ścierania się pogańskiej, zmysłowej natury ze zinstytucjonalizowaną kulturą chrześcijańską, reprezentowanymi odpowiednio przez córkę i matkę. Ale, gdy dochodzi do zbliżenia między córką a pogańskim młodzieńcem, akt miłosny okazuje się aktem wampiryzmu — dziewczyna bowiem powstała z mogiły i, mimo że piękna i zmysłowa, jest wampirem właśnie. Kilkadziesiąt lat później francuski pisarz, historyk i filozof, Jules Michelet, wytknie Goethemu ten wampiryczny rys utworu. Napisze, że kala on grecczyzną wstrętną myślą słowiańską.

Zgoła inny stosunek do wampiryzmu jako idei słowiańskiej prezentuje w owym czasie Mickiewicz. W wygłoszanych w Paryżu w Collège de France w roku 1841 prelekcjach wielokrotnie podkreśla, że każdy lud dysponuje odmiennym zasobem wierzeń — u Celtów będzie to koncepcja ludzi obdarzonych drugim wzrokiem, u Germanów — wiara w jasnowidztwo, natomiast „u Słowian takim zjawiskiem nad-

⁴ J.M. OSSOLIŃSKI: *Wieczory badeńskie, czyli Powieści o strachach i upiorach*. Warszawa 1970, s. 87.

przyrodzonym jest wampiryzm”⁵. Co interesujące, korzeni wampiryzmu szukać należy właśnie na Słowiańszczyźnie:

Wiara w upiory wyszła z łona ludu słowiańskiego, rozszerzyła się u Germanów, u Celtów, ślady jej spotyka się nawet u Rzymian. Są dowody, że wszystkie baśnie o upiorach mają jeden wspólny początek, że pochodzą od ludów słowiańskich⁶.

Autor *Dziadów* upiora łączy jednoznacznie z kulturą Słowian. Tu ma sięgać jego rodowód, to w tym kręgu teoria upiorów zyskuje filozoficzne ugruntowanie. Bo też ma ona być wyrazem „wiary w indywidualność ducha człowieczego, w indywidualność duchów w ogóle”⁷. Upiór ma być, wedle Mickiewicza, istotą dwu-duszną, ma mieć dwoistą naturę. Po śmierci człowiek o dwóch duchach, dobrym i złym, wstaje z grobu i nawiedza ludzi...

Teksty

Potwierdzenia swej idei słowiańskiego rodowodu wampira Mickiewicz szukał u językoznawców i encyklopedystów. Ci wskazywali, że etymologia słowa „wampir” sięga starosłowiańskiego „apyr” („wąpierz”, „upir”). Tego dowodził już w początkach XVIII wieku Jerzy Gengella, a za nim Benedykt Chmielowski — polskiego „upiora” wywodząc od „pierza”, bo „tak się rychło uwijają, jakby pierze i skrzydła mieli”. Później takiemu rozumowaniu sprzeciwił się Aleksander Brückner, wybitny polski slawista i historyk kultury oraz literatury polskiej, gdy pisał:

⁵ A. MICKIEWICZ: *Dzieła*. T. 8. *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy, półrocze 1*. Oprac. L. PŁOSZEWSKI. Warszawa 1955, s. 186.

⁶ Ibidem.

⁷ A. MICKIEWICZ: *Dzieła*. T. 9. *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy, półrocze 2*. Oprac. L. PŁOSZEWSKI. Warszawa 1955, s. 119.

W „upyr” bowiem, albo w „(w)ąpyr”, „pyr” to samo co i w „nieto-pyrz”: od pnia „per-”, „latać”; pierwotny „wampir” miał postać ptaka nocnego, o długim, ostrym dziobie, którym krew ofiary wysysał⁸.

Badacz i znawca kultury ludowej Słowian, Kazimierz Moszyński, zauważa, że zakresy znaczeniowe słów „wampir”, „upiór” i „strzyga” zachodzą na siebie — krzyżują się. Wynika to z faktu, iż wszystkie te określenia demonicznych istot wskazują jakąś wysysającą siły żywotne postać i na jej figurze się wspierają⁹.

Dlatego też nie powinno dziwić, że Mickiewicz zamienienie stosuje pojęcia „wampir” i „upiór”. Ten ostatni wielokrotnie pojawia się we wspomnianych *Dziadach* — w otwierającej część drugą balladzie *Upiór* czytamy:

Serce ustało, pierś już lodowata,
Ścięły się usta i oczy zawarły;
Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata!
Cóż to za człowiek? — Umarły.

[...] Pierś znowu tchnęła, lecz pierś lodowata,
Usta i oczy stanęły otworem,

⁸ A. BRÜCKNER: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1985, s. 594. Inna sprawa, że do pracy Brücknera, a zwłaszcza postawy metodycznej autora, wysuwano wiele zastrzeżeń, wytykano niedostatki dzieła oraz liczne błędy. Pisał Zenon Klemensiewicz: „Wartość etymologicznej interpretacji bywa rozmaita. Brückner jest oryginalny, śmiały, pełen niepospolitej intuicji, nowatorski w pomysłach i daje wiele objaśnień cennych i pewnych. Ale są wśród nich i takie, które dopiero wymagają udowodnienia, które odrzucają odmienne poglądy bez uzasadnienia, które są wręcz bezpodstawne, a podane czytelnikowi w ten sposób, żeby mu się wydały jedyne i bezsporne” (Z. KLEMENSIEWICZ. *Wstęp do drugiego wydania*. W: A. BRÜCKNER: *Słownik etymologiczny*..., s. VI.).

⁹ K. MOSZYŃSKI: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2. *Kultura duchowa*. Warszawa 1967, s. 654.

Na świecie znowu, ale nie dla świata;
Czymże ten człowiek? — Upiorem¹⁰.

Postać zmarłego młodzieńca zawieszona jest między światem ludzkim, do którego już nie należy („na świecie znowu, ale nie dla świata”), a mogiłą, światem zmarłych, z którego raz do roku „wraca na młodości kraje/Szukać lubego oblicza”. Poszukiwania okazują się bezskuteczne, dlatego „z piersią zakrwawioną, jakby dziś rozdartą” za każdym razem po upływie miesiąca („na niedzielę czwartą”) wraca do grobu. Młodzieniec nie jest wampirem *sensu stricto* — nie pije ludzkiej krwi — ale tak jak on budzi grozę („Tego dziś doznam, jeśli dziką postać/Cudzemu światu ukażę spod cieni/Jedni mię będą egzorcyzmem chłostać/Drudzy ucieką zdziwieni”). Doświadcza też swego istnienia jako przekleństwo, na które nie ma żadnego wpływu. Bo upiór przede wszystkim cierpi i na cierpienie się skarży. Z jego skarg dowiadujemy się również, że popełnił samobójstwo z miłości. Teraz ma tylko nadzieję, że ukochana go wreszcie wysłucha.

Z podobnym cierpieniem mamy do czynienia już w samych *Dziadach*. W II części Widmo skarży się, że „okropne cierpi męczarnie” i „pędzi żywot tułaczy”: ucieka przed słońcem i przed żarłocznym ptactwem, które go rozszarpuje. Bohater włóczy po ziemi potępioną duszę, gdyż za życia — będąc panem wioski — doprowadził do śmierci głodowej swoich poddanych. Bycie upiorem/widmem/wampirem — mimo że uwalnia od śmierci — jest przekleństwem i karą najwyższą z możliwych (wszak Widmo woli „jęczeć w piekle na dnie,/Niż z duchami nieczystemi/Błąkać się wiecznie po ziemi”). Wiedział to już Mickiewicz po lekturze *Giaura* Byrona, którego czytał na początku 1822 roku, a przetłumaczył nieco ponad 10 lat później. U Anglika mowa o wampirze po-

¹⁰ A. MICKIEWICZ: *Upiór*. W: IDEM: *Dzieła poetyckie*. T. 3. *Utwory dramatyczne*. Warszawa 1979, s. 9.

jawia się tylko raz. Gdy matka Hassana rzuca przerażającą klątwę na mordercę syna:

Lecz wprzód zostaniesz na ziemi upiorem
I trup twój z grobu wyłaząc wieczorem,
Pójdzie nawiedzać krainę rodzinną,
Powinowatych spijać krew niewinną.
Tam, na rodzeństwo własne zajuszony,
Wyssiesz krew swojej siostry, córki, żony;
Ścierw twój zasilisz cudzym życia zdrojem,
Chciwie pić będziesz, brzydząc się napojem.
A twe ofiary rozstając się z światem
Poznają, że ich ojciec był ich katem¹¹.

Wyobrażenie upiора zyskuje rys wampiryczny u Mickiewicza dopiero w III części *Dziadów*. Oto w akcie pierwszym, w *Małej Improwizacji*, pieśń Konrada okazuje się nie tylko pieśnią pogańską (jak zauważył Ks. Lwowicz) czy szatańską (Kapral), ale przede wszystkim krwiopiczą:

Pieśń ma była już w grobie, już chłodna, —
Krew poczuła — spod ziemi wygląda —
I jak upiór powstaje krwi głodna:
I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda.
[...]
I Pieśń mówi: ja pójdę wieczorem,
Naprzód braci rodaków gryźć muszę,
Komu tylko zapuszczę kły w duszę,
Ten jak ja musi zostać upiorem.
[...]
Potem pójdziem, krew wroga wypijem,
Ciało jego rozrąbiem toporem:
Ręce, nogi gwoździami przybijem,
By nie powstał i nie był upiorem¹².

¹¹ G.G. BYRON: *Giaur*. Tłum. A. MICKIEWICZ. Warszawa 1992, s. 52—53.

¹² A. MICKIEWICZ: *Dziady*. Część III. W: IDEM: *Dzieła poetyckie*. T. 3. *Utwory dramatyczne...*, s. 151—152.

Koncepcja słowiańskiego rodowodu wampira już wkrótce staje się obowiązująca we wszystkich niemal utworach literackich, bazujących na tej tematyce — od romantyzmu do modernizmu. Znajdziemy ją u Słowackiego, u Prospera Mérimée’go i u Aleksandra Puszkina — ci dwaj ostatni stworzyli zresztą antologie motywów wampirycznych, będące źródłem inspiracji dla całej literackiej Europy. Wiek XIX wydaje na świat najlepsze utwory o upiorach — obok twórczości Edgara Allana Poe’go, opowiadań Teophile’a Gautiera i poezji Charlesa Baudelaire’a ukazuje się wówczas m.in. *Wampir* Johna Polidorie’go, *Bracia Serafiońscy* E.T.A. Hoffmanna, *Infernaliana* Charlesa Nodiera, *Wij* Mikołaja Gogola, *Pieśni Maldorora* Lautréamonta, a także *Carmilla* Sheridan Le Fanu. Wreszcie w 1897 roku ukazuje się powieść Brama Stokera *Dracula* — być może najważniejszy tekst kultury popularnej ostatnich stu lat, kompilacja zawartych w ludowych podaniach oraz w literaturze pięknej i naukowej wyobrażeń o wampirze.

Powieść Stokera uważa się za swoistą „biblię wampiryzmu”, a tytułowego bohatera za wampira doskonałego. Jego prototypem była historyczna postać Vlada Tepesa IV, piętnastowiecznego hospodara Wołoszczyzny, który wstawił się nie tylko zażartymi bojami z Turkami w obronie chrześcijaństwa, ale także niespotykanym okrucieństwem, przejawiającym się w umiłowaniu wbijania na pal — i to zarówno nieprzyjaciół, jak i przyjaciół, poddanych i żołnierzy. Podobno uwielbiał oglądać te krwawe spektakle, a już prawdziwych rozkoszy zaznawał ucztując pośród odoru rozkładających się na palach ciał; stąd też jego przydomek — „Palownik”. Drugi przydomek, jakim się szczycił, „Dracul”, pochodził wprawdzie od przynależności do europejskiego elitarnego Zakonu Smoka („draco” — łac. „smok”). Po dodaniu rumuńskiego rodzajnika męskiego „-ul”, przydomek zmienił swoje znaczenie — „Dracul” znaczy „diabeł”¹³.

¹³ Wspomnieć w tym miejscu należy także o innej historycznej postaci o zbliżonych upodobaniach — Elżbiecie Batory, szesnastowiecznej

W legendach o wołoskim gospodarze Stoker odnalazł postać potwora, czerpiącego sadyczną przyjemność z widoku spływającej krwi. I taki też jest hrabia Dracula, związany co prawda nie z Wołoszczyzną, a z Transylwanią, ale przecież — jak swój prototyp — dążący do sprawowania tyrańskiej, okrutnej władzy nad życiem i śmiercią poddanych.

Powieść Stokera przybiera kształt romansu, na który składają się zapiski w dziennikach i listy (powieść epistolarna), opowiadające o hrabim Draculi, który przybywa z Transylwanii do Londynu, by zakupić kilka posesji. Przy okazji zabija i zaraża wampiryzmem piękną Lucy — obiekt westchnień trzech przyjaciół. Ci, pod przywództwem łowcy wampirów, profesora Van Helsinga, wpraw utrudniają hrabiemu życie (m.in. przez niszczenie skrzyń z transylwańską ziemią — tylko w niej może on przesypiać dzień), następnie wypędzają z Londynu i ruszają za nim w pościg. Docierają do Transylwanii i tam, na zamku, dokonują jego unicestwienia.

Nosferatu — symfonia grozy

W dwadzieścia pięć lat od pierwszego wydania po powieść Stokera sięga Friedrich Wilhelm Murnau, niemiecki reżyser ekspresjonistyczny, mający już wówczas w swym dorobku kilka znakomitych obrazów: *Podróż w noc*, *Głowę Janusa etc.* Murnau postanawia dokonać adaptacji *Draculi*, toteż zwraca się do Florence Stoker, wdowy po pisarzu, o zgodę na wykorzystanie powieści. Kiedy zgody nie otrzy-

księżnej węgierskiej, która wciąż jeszcze rozbudza masową wyobraźnię i służy za materiał dla popkulturowych narracji wampirycznych. Ta kuzynka Stefana Batorego, kobieta ponoć wielkiej urody, w strachu przed nadchodzącą starością miała poddawać okrutnym torturom swe młode poddane, wierząc, że odbierając im krew, przejmując ich fizyczne własności. Uśmiercała je więc poprzez upuszczanie krwi, w której następnie zażywała kąpieli. Liczba jej ofiar sięgnęła około 650 osób.

muje, postanawia nieznacznie zmodyfikować scenariusz filmu, zmieniając imiona i nazwiska bohaterów, w tym także głównego. Dracula przeistacza się zatem w hrabiego Orloka — Nosferatu. Co oznacza to imię? Adrien Cremene twierdzi, że słowo „nosferat” nie istnieje w języku rumuńskim — jest to raczej zniekształcone słowo „necurat”, co dosłownie oznacza „nieczystego” i nadawane jest ogólnie złym duchom, których imienia nie należy/nie chce się wymawiać.

Murnau rezygnuje w filmie z wielu postaci drugoplanowych, ogranicza fabułę do pierwszej połowy powieści, decyduje także, że ugryzienie hrabiego Orloka nie zmienia jego ofiary w wampiry, lecz je uśmierca. Podobnie jednak jak powieść, film przybiera formę opowieści epistolarnej — opatrzonej jest ramą dziennika, opowiadającego o wydarzeniach związanych z wybuchem epidemii w niemieckim mieście Wisborg w 1838 roku. Jakiś czas wcześniej młody prawnik Hutter wyrusza do Transylwanii, by sfinalizować sprzedaż domu hrabiemu Orloкови...

W tytułową postać hrabiego wciela się czterdziestotrzyletni aktor teatralny, współpracujący między innymi z Bertoldem Brechtem — Max Schreck. „Schreck” po niemiecku znaczy „strach” i trzeba przyznać, że aktor ten wygląda na ekranie rzeczywiście przerażająco. Już wkrótce pojawiają się pogłoski, że w istocie nie gra on wampira, lecz jest wampirem¹⁴, ale tego niemieccy widzowie nie będą nawet mieli okazji skonstatować. Film wyświetlany jest we Francji, do Niemiec nie dociera. Wszystko za sprawą pani Stoker, która wytacza Murnauowi proces o nielegalne wykorzystanie powieści jej męża. Sprawę wygrywa, a na mocy wyroku nie tylko otrzymuje wysokie odszkodowanie, ale także mści się na reżyserze — wszystkie kopie filmu mają zostać zniszczone. *Nosferatu* ma zejść z tego świata zanim jeszcze na dobre w nim zagościł...

¹⁴ Legenda ta stała się podstawą scenariusza do filmu *Cień wampira* E. Merhige’a z 2000 roku.

Wampir

Van Helsing z powieści Stokera w wykładzie dla pogromców wampirów mówi o trudnościach i niebezpieczeństwach, jakie czyhają na tego, kto stawia im czoło. Wampir to przeciwnik wyjątkowy, gdyż posiadał tajemnicę nieśmiertelności a jego władanie tą tajemnicą zagraża rodzajowi ludzkiemu, dalej — tylko niektórym udziela wyjątkowego statusu (poprzez ugryzienie i zarażenie), na ogół jednak śmiertelnie wyczerpuje swoje ofiary.

O istnieniu wampira, tak jak i o istnieniu człowieka, decyduje krew. Bez niej nie ma żadnego z nich. To pokarm nad pokarmy, czego wyraz znajdziemy już w Starym Testamencie: „życie ciała jest we krwi”, Poe dopowie zaś: „To słowo krew, to słowo najwyższe, to słowo król, zawsze tak bogate w tajemnicę, w cierpienie, ta sylaba, która tyle waży i tak lśni”¹⁵.

W każdym z możliwych ujęć wampiryzm wiąże się bezpośrednio z wyobrażeniami na temat śmierci. Jak chce Erberto Petoia:

Klasyczna definicja wampira utożsamia go z duchem zmarłej osoby lub jej trupem, ożywionym przez własnego ducha lub demona, który powraca, żeby zakłócać spokój żywym, pozbawiając ich krwi lub jakiegoś podstawowego organu w celu zwiększenia własnej vitalności¹⁶.

Nie każdy, rzecz jasna, umarły może być wampirem, ale przyczyn, dla których może się nim stać, istnieje podobno czterysta osiemdziesiąt sześć — wszystkie je wskazał i uporządkował Anthony Masters w *Naturalnej historii wampira* z 1972 roku. Do najważniejszych i najliczniej reprezentowa-

¹⁵ Za: M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna...*, s. 37.

¹⁶ E. PETOIA: *Wampiry i wilkołaki...*, s. 35.

nych zalicza „złą śmierć”, tzn. śmierć, która nie została dopełniona odpowiednimi rytuałami przejścia — rytuałem separacji (wyniesienie na cmentarz), rytuałem marginesu (czuwanie), rytuałem włączenia do stanu następnego (stypa).

W poczet wampirów wstąpią także ci, którzy nie otrzymali ostatniego namaszczenia, ekskomunikowani, nieochrzczeni oraz dzieci ze związków kazirodczych ale nade wszystko ofiary gwałtownej śmierci. Jak film Murnaua — film, którego kopia po jakimś czasie zostaje odnaleziona i zaczyna żyć własnym życiem. Mnoży się, przekracza granice państw. Okazuje się trupem powstałym z martwych, opowiadającym o powstałym z martwych trupie...

Znaczenie mitu wampirycznego

Wyobrażenie postaci nie-umarłego — powstającego z grobu i powracającego na ziemię, by żywić się ludzką krwią — stanowiło w pierw ludową odpowiedź na problemy i pytania nurtujące zbiorową świadomość. W postaci wampira kumulują się zatem wyobrażenia na temat: sposobu bycia/istnienia ciał zmarłych (zamieszkujące rodowe groby w tym właśnie celu budowane — jako rodzaj domów mieszkalnych), sposobu bycia/istnienia ludzi przekraczających normy społeczne (np. maniakalni zabójcy, żłaknieni ludzkiej krwi, nekrofile i sadyści), mrocznych sił irracjonalnych (postrzeganych jako źródło np. zarazy, dziesiątkującej lokalne społeczności), nieodpartego uroku i magnetyzmu, jakimi odznaczają się niektórzy, śmierci (pojmowanej jako wydarzenie nie jednorazowe, lecz progresywne — wampir jako żywy trup istnieje w śmierci), nieśmiertelności (wampir jako istota zmarłych-wstała przed czasem, co byłoby pogańską wersją mitologii chrześcijańskiej), wreszcie — krwi i jej mocy oczyszczającej, zyciodajnej oraz kalającej.

Już to krótkie wyliczenie pokazuje, że w wyobrażeniu tym ulokowano większość ludzkich lęków związanych ze

śmiercią. Należy także podkreślić, że wampir to splót seksualności i śmierci, Erosa i Thanatosa. Upiór Mickiewicza pragnie tylko zobaczyć ukochaną; Dracula i Nosferatu wgryzają się w szyję piękności, będących obiektem pragnień wielu mężczyzn (Nosferatu z tego właśnie powodu wyrusza za morze). Zaspokojenie pożądania staje się też przyczyną ich zguby, a może raczej — wybawienia, należy bowiem pamiętać, że długowieczność i nadprzyrodzone moce wampira wcale nie są darem, lecz przekleństwem. Literackie postaci wampiryczne przyglądają się, jak ich bliscy odchodzą/umierają. Czasem nawet same je uśmiercają lub doprowadzają do zguby (jak u Byrona czy Mickiewicza: „naprzód braci rodaków gryźć muszę”). Nie zważają na żadne wartości, albowiem tą jedyną, nadrzędną jest krew. U Stokera — w powieści powstałej w epoce wiktoriańskiej, gdy głoszący rygorystyczną moralność — akt zwampirzenia to akt erotyczny. Za pomocą figury wampira Stoker pokazuje, jak instynkt i pożądanie biorą górę nad uczuciami oraz moralnością. Cieleśność i erotyka fascynuje, ale należy mówić, że jest odrażająca. I taki właśnie — hipnotyzujący, ale też odpychający — jest Dracula, a tuż po nim Nosferatu. „Wampir od początku jest stworzeniem seksualnym, nieważne jak odpychająco wygląda”¹⁷, pisze Michał Chaciński. Jest on też „metaforą wszystkiego, co może zagrozić życiu spokojnej rodziny: choroby, najeźdźcy, intruza. Gdzieś między wierszami jest też w jego postaci metaforycznie ujęty strach przed obcą kulturą, podszyty rasizmem”¹⁸.

Wampir w popkulturze

Dracula Stokera i Nosferatu Murnaua rozpoczynają pochod wampirów przez kulturę popularną XX i XXI wieku,

¹⁷ M. CHACIŃSKI: *Dzieci Nosferatu*. W: *Wampir. Leksykon*. Red. K.M. ŚMIAŁKOWSKI. Bielsko-Biała 2010, s. 171.

¹⁸ Ibidem.

pochód, który na stałe zagości w zbiorowej wyobraźni. Wizerunek, własności oraz znaczenie i funkcje tej postaci będą się zmieniały.

Klasyczny wampir aktywny jest tylko nocą; dzień to czas snu — w trumnie wysypanej ziemią przodków. Swym wyglądem budzi przede wszystkim strach i obrzydzenie: to chuda, zimna i chorobliwie blada postać o nienaturalnie długich rękach i olbrzymich dłoniach zakończonych szponiastymi paznokciami. Podobne wizerunki oraz towarzyszące im emocje będą cechowały wiele filmów utrzymanych w poetyce ekspresjonistycznej. W przypadku Nosferatu jest to także istota na wpół zezwierzęcona, o czym świadczą nie tylko kły czy spiczaste uszy, ale przede wszystkim niepomowana żądza krwi. W tych klasycznych wyobrażeniach i reprezentacjach wampir dysponuje zdolnościami transmutacji (zamienia się w wilka lub nietoperza), hipnozy i telepatii. Pierwszy filmowy Dracula (czyli Béla Lugosi w *Draculi* Todą Browninga z 1931 roku) uzupełnił ten wizerunek o pelerynę z postawionym kołnierzem, włosy zaczesane do tyłu i maniery arystokraty.

Filmowy Nosferatu i Dracula mają reprezentować „dzieciącą fazę rozwoju gatunku (kina wampirycznego — przyp. T.G.), w której elementem porządkującym jest paniczny strach”¹⁹. Zmiana następuje w latach pięćdziesiątych XX wieku — faza dojrzewania — gdy wampir nie jest już odrażający, a pociągający. Subtelność erotycznych podtekstów zastępuje dosłowność i seksualne rozbuchanie. „Akt wampiryczny jest już jawnie zmysłowy”²⁰. Za przykład posłużyć może *Horror Draculi* z 1957 roku z Christopherem Lee w roli głównej, który staje się sygnałem nadchodzącego rozluźnienia obyczajowości lat 60. W filmach o Drakuli bez skrupowania ukazywane są zbliżenia głębokich dekolców umazanych krwią czy ujęcia hrabiego rozcinającego pazurem brzuch

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 172.

i zapraszającego kobietę do spijania posoki. Jak zauważyła Iwona Kolasieńska:

Jeśli istota oddziaływania Beli Lugosiego jako wampira sprowadzała się do czynienia kobiet — przez uwiedzenie — zmysłowymi, to uwodzicielski urok Draculi, wydobyty przez Christophera Lee, oddziałował już tak silnie na zmysłowość kobiet, że jego Dracula wręcz kobiety profanował, przemieniał w drapieżne, seksualne bestie²¹.

Począwszy od lat 70. wampir się demokratyzuje: to już nie arystokrata o nienagannych manierach — może nim zostać każdy, także kobieta. Sam wampiryzm natomiast funkcjonuje jako metafora wszelkich zagrożeń współczesnej cywilizacji. Wreszcie — w ostatnich latach — postać ta banalizuje się doszczętnie i pełni rolę figury dla literackich i filmowych opowieści o dojrzewaniu emocjonalnym i inicjacji seksualnej.

Dla przykładu: w *Zmierzchu* (saga powieściowa Stephanie Meyer, a także jej ekranizacja) wampiry to istoty nieziemsko piękne, o ciałach bez skazy, a ich skóra pod wpływem słońca błyszczy, świeci się i mieni niczym obsypana brokatem. Odżywiają się, co prawda, krwią, ale pierwszoplanowy klan wampirów kultywuje spożywanie krwi zwierzęcej. Młode wampiry uczęszczają do szkoły jak zwyczajni nastolatkwie, imprezują i przeżywają uniesienia, a choć dysponują jeszcze nadnaturalnymi zdolnościami (np. zdolność czytania w myślach i wpływanie na emocje innych) oraz są niezwykle silne, szybkie i wytrzymałe, to przymioty te bliższe są wizerunkowi romansowego księcia na białym koniu niż romantycznego wampira. Tym bardziej, że egzystencją wampira nie kieruje już zwierzęcy instynkt, lecz rozbuchana emocjonalność

²¹ I. KOLASIŃSKA: *Zęby wampira — dyskretny urok pożądania*. W: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*. Red. G. GAZDA, A. IZDEBSKA, J. PŁUCIENNIK. Kraków 2002, s. 63.

i wrażliwość. Potrafi okazać fascynację, troskę, bezgraniczną miłość, złość czy nienawiść — jak każdy, zdawałoby się, człowiek. Ale ta nadwrażliwość w połączeniu z ponadprzeciętną urodą czyni z niego już postać idealnego kochanka z kiczowatej opowieści o czystej miłości dla współczesnych pensjonarek.

A. Zalecana lektura:

1. B. BARANOWSKI: *W kręgu upiórów i wilkołaków*. Łódź 1981.
2. J. DELUMEAU: *Strach w kulturze Zachodu: XIV—XVIII w.* Tłum. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 1986.
3. M. PRAZ: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Tłum. K. ŻABOKLICKI. Warszawa 1974.
4. J.P. ROUX: *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*. Tłum. M. PEREK. Kraków 1994.
5. J. STRZELCZYK: *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Poznań 1998.
6. Z. WAŁASZEWSKI: *Nowe oblicza Draculi. Wampir w lustrze dwudziestowiecznych mediów*. Warszawa 2000.

B. Propozycje pytań i zadań:

1. Na podstawie wybranych tekstów kultury o tematyce wampirycznej proszę określić, jakich ludzkich lęków metaforą jest figura wampira.
2. W filmie *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (1967) R. Polańskiego proszę wskazać wampiryczne motywy, które uległy groteskowej trawestacji. W jaki sposób reżyser tego dokonał?
3. Dlaczego film *Obcy — ósmy pasażer Nostromo* (1979) R. Scotta uważany jest za hołd dla filmu Murnaua? Proszę porównać fabułę obu filmów oraz znaczenie figury Nosferatu oraz *xenomorph*a w *Obcym*.

Anarchiczny spisak Pythonów Groteska i absurd w służbie rewolty

Czterdzieści lat temu brytyjska stacja telewizyjna BBC zakończyła nadawanie „Latającego Cyrku Monty Pythona”. Pierwszy odcinek serialu komediowego pojawił się na antenie zaledwie pięć lat wcześniej. Nikt się wtedy nie spodziewał, że projekt, który z początku wydawał się dadaistycznym, jednorazowym wygłupem, nie tylko na zawsze zmieni oblicze brytyjskiej telewizji, ale wejdzie na stałe w obieg kultury masowej. Niektórzy z krytyków twierdzą, że twórczość Monty Pythona należy do trzech najważniejszych i najciekawszych zjawisk popkultury końca lat sześćdziesiątych, które okazały się wielkim fenomenem socjologicznym i najlepszymi produktami eksportowymi Wielkiej Brytanii¹. Pozostałe dwa to Beatlesi oraz filmowa seria z Jamesem Bondem. Dowodem tego jest nagroda, przyznawana przez amerykański i brytyjski zespół specjalistów od opinii publicznej za *Najlepszy w historii program mający wpływ na kształt telewizji*, jaką w imieniu grupy odebrał 23 czerwca 2007 roku Michael Palin.

Produkcjom Pythonów przestarzałość i dezaktualizacja wydają się raczej nie grozić — dowodem tego m.in. ostatnia reaktywacja grupy. Ich twórczość otoczona jest swoistym

¹ Zob. A. KOZANECKA, E. MAZIERSKA, E. MODRZEJEWSKA: *Latający Cyrk Monty Pythona*. Dostęp online: <http://www.montypython.art.pl/historia.html> [06.10.2009].

kultem i żyje własnym życiem. Nie można wobec tego nie zadać pytania: na czym fenomen ów się zasadza? Co jest istotą jego żywotności? Co w tym jest tak naprawdę śmieszne? I dlaczego się nie nudzi?

Już pierwsze odcinki programu wskazywały, że „Latający Cyrk Monty Pythona” nie mieści się w znanych dotychczas formatach telewizyjnych, gatunkach i konwencjach. BBC, które przygarnęło nowo założoną grupę komików i satyryków (tworzyli ją: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones i Michael Palin), było podówczas stacją niezwykle konserwatywną. Uosabiała brytyjskie tradycje monarchistyczne, a do lat osiemdziesiątych kierował nią zwykle szlachcic (w czasach, o których mowa, był to baron Charles Hill of Luton). Nadawane programy rozrywkowe miały wyważony ton, liczyły się z dobrym smakiem, nie przekraczały granic moralności, a same dowcipy musiały być zwieńczone jasno wyłożoną puentą.

Z tym wszystkim w niedługim czasie miała zerwać grupa skupiona wokół Johna Cleese’a. Początkowo to on właśnie miał sygnować swoim nazwiskiem cały program — „Latający Cyrk Johna Cleese’a”. Na taki tytuł nie zgodził się jednak sam zainteresowany i po długich tygodniach narad i dyskusji przyjęto nazwę „Latający Cyrk Monty Pythona”...

Nie tylko ze stosownego tonu, moralizatorstwa i dobrego smaku zrezygnowała grupa, lecz także z wiązania poszczególnych skeczy gorsetem określonego gatunku. Stronili też od logicznej spójności — tak w planie pojedynczego skeczu, jak odcinka i serii:

Ich skecze często nie miały początku ani zakończenia. Z nieśmiertelną pointą zerwali dosyć wcześnie. Postaci z jednego skeczu ni z tego ni z owego pojawiały się w zupełnie innym programie i zupełnie innym skeczu. Skecze zaczynały się często jakby od środka i kończyły się, bo akurat ktoś się pojawiał i oznajmiał, że skecz jest głupi i należy go skończyć, czy że jest źle napisany.

Typową metodą budowania skeczu, a później scenariuszy filmów, było przyjmowanie przez Monty Pythony jakiejś znanej widzom formy — telewizyjnych quizów, wywiadów, wydarzeń sportowych, znanych z życia publicznego instytucji, później filmów historycznych, i wypełnianie ich najbardziej zwariowaną i absurdalną treścią. Zwłaszcza pretensjonalność wielu programów telewizyjnych była idealnym celem pythonowego ataku².

W swej satyrze — w samonapędzającej się machinie obnażania i obrażania — operowali też całą paletą form komicznych:

Krotochwila sąsiadowała w nich z bluźnierstwem, gruby, dosadny, żart z subtelną aluzją do wydarzeń historycznych, absurdalny surrealistyczny wygłup z finezyjną artystyczną „reprodukcją”, wariactwo z kretyństwem, szaleństwo z metodą. Polityczna poprawność to nie było to, co Pythony lubiłyby najbardziej. Miały zasadę: szargać, co się szargać dało, wyśmiać, co się wyśmiać dało. A dawało się według nich wszystko...³

Obiektem ich śmiechu był człowiek we wszystkich jego rolach, funkcjach i wcieleniach: jako przedstawiciel gatunku, płci, określonej społeczności, warstwy, narodu. Drwili z przynależności rasowej, ideologicznej postawy czy orientacji seksualnej. Nie było takiej sfery życia człowieka i takiego jego typu, których by nie tknęli. Kpili ze wszystkiego — także z fizycznego i psychicznego kalektwa, z własnych przypadłości oraz nazwisk. Dla przykładu: skecz jawnie obrażający homoseksualistów został napisany przez Cleese’a i Chapmana — zdeklarowanego geja.

² Ibidem.

³ T. JOPKIEWICZ: *Lecą Pythony*. „Film” 1998, nr 11, s. 128—129.

Niektórzy widzą w tym przejaw demokratycznego charakteru i wymiaru satyry. Jak pisał w 1984 roku Jerzy Fukiiewicz:

Jest to satyra głęboko demokratyczna: po pierwsze bowiem nawiązuje do ludowej satyry błaznów królewskich, którzy mieli przywilej obrażania i szargania, po drugie zaś jest demokratyczna przez to, że demaskując nadętość i głupotę instytucji i przekuwając balony obiegowych stereotypów oraz snobizmów bierze w obronę zwyczajnego obywatela, któremu robią wodę z mózgu politycy i spece od reklamy, menedżerowie i władcy mass-mediów⁴.

Nieco inaczej kwestię tę rozpatruje sam Michael Palin: stwierdził kiedyś, że powierzenie im realizacji nowego programu rozrywkowego było „legitymizacją anarchicznego spisku”⁵.

„Anarchiczny”, a więc: niezdyscyplinowany, samowolny, związany z anarchią. Nie uznający obowiązujących norm i zasad. W tym, co zastane, dostrzegający formy zniewolenia i przeciw temu występujący.

Tak rozumiana anarchiczność dotyczy tak formy jak i treści propozycji Pythonów. Towarzyszą jej absurdalność oraz surrealistyczność. Ta ostatnia cecha najbardziej charakterystyczna jest dla kreślonych przez Terry’ego Gilliama animowanych wstawek. Wielokrotnie podkreślano, że to właśnie twórczość Gilliama, jego poczucie humoru — absurdalne, alogiczne, nonsensowe — było główną inspiracją Pythonów. Do podobnych efektów dążyli też w swoich skeczach⁶.

⁴ J. FUKSIEWICZ: *Film głupi i obraźliwy?*. „Kino” 1984, nr 4, s. 47.

⁵ Za: J. RZEWUSKI: *Żart stulecia*. Dostęp online: <http://www.wprost.pl/ar/81509/Zart-stulecia/> [26.07.2014].

⁶ Zob. A. KOZANECKA, E. MAZIERSKA, E. MODRZEJEWSKA: *Latający Cyrk Monty Pythona...*; W. ORLIŃSKI: *Największa pomyłka BBC*. „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 39; E. MAZIERSKA: *Szalejący Monty Python*. „Film” 1992, nr 14; T. JOPKIEWICZ: *Lecą Pythony...*

Podstawowe formy komizmu

Istota komizmu zasadza się na ujawnianiu elementarnych sprzeczności. Na kontrastowym zestawianiu niepasujących do siebie elementów oraz porządków tego, co szczegółowe z tym, co ogólne; na specyficznej grze, relacji, jaka zawiązuje się między jednym a drugim⁷.

Na usługach komizmu pozostaje szeroka gama wykształconych w literaturze, filmie oraz sztukach plastycznych środków ekspresji i chwytów stylistycznych. W twórczości grupy najważniejszymi formami komicznymi są: groteska, absurd, parodia i ironia.

Groteska

Formy groteskowe w kulturze pojawiały się zawsze wtedy, gdy próbowano podważyć obowiązujące kanony estetyczne, konwencje klasycystyczne — zwłaszcza te oparte na regułach realizmu czy weryzmu. Znajdziemy je niemal we wszystkich epokach kulturowych, poczynając od średniowiecza, przez barok, romantyzm, modernizm aż po dzień dzisiejszy. Groteska nie jest jednak formą stałą, zastygłą w pewnych konstruowanych na przestrzeni wieków ramach. Dość powiedzieć, że sam termin „groteska” wykazuje zmienność zakresu znaczenia. Etymologia wywodzi słowo z włoskiego „grotta” — podziemie, grot, jaskinia — i odnosi się do malarstwa ornamentacyjnego, odkrytego podczas wykopalisk na ścianach podziemi Złotego Domu Nerona w Rzymie. Malarstwo to „charakteryzowało się połączeniem motywów roślinnych, ludzkich i zwierzęcych, i stało się przedmiotem naśladowania i upowszechniania nazwy ozna-

⁷ Teoria kontrastu oraz teoria degradacji (mówiąca, że komizm wynika z uczucia wyższości obserwatora nad obiektem śmiechu) to dwie najogólniejsze koncepcje komizmu.

czającej odąd mieszanie wszelkich form heterogenicznych dających efekt dziwaczności, absurdu, fantazji”⁸. Tak mniej więcej rozumiano termin „groteska” na przełomie XV i XVI wieku. Łączenie odmiennych, nieprzystających do siebie form oraz skłonność do wytwarzania efektu dziwaczności znaleźć można nie tylko w sztukach plastycznych, ale i w literaturze tamtych czasów.

Jako przykład służyć może *Gargantua i Pantagruel* Françoisa Rabelaisgo. Powieść tę można odczytywać jako zakrojony na szeroką skalę projekt krytyki wszelkich treści abstrakcyjnych, ugruntowanych w tradycji postaw moralnych i wartości duchowych. Zostają one zwulgaryzowane i wyśmiane. Ich miejsce (jako wartości nadrzędnej) zajmują sfera cielesności, materializm i biologia. Zaprzeczenie i odwrócenie hierarchii wartości czynią z powieści klasyczny przykład formy groteskowej, pozostającej na usługach komizmu. Ale przecież nie tylko. Słynne zdanie otwierające powieść — „Lepiej śmiechem jest pisać niż łzami, śmiech to szczerze królestwo człowieka”⁹ — to nie tylko zapowiedź uciechy, z jaką na kolejnych stronach spotka się czytelnik, ale również obnażenie ostrza broni, za pomocą której Rabelais rozprawia się z feudalistycznymi, scholastycznymi relikami średniowiecza:

To właśnie zespolenie komizmu, występującego często pod postacią groteski i realistycznego spojrzenia na świat, zadecydowało o wymowie ideowej dzieła¹⁰.

Monstrualni, choć poczciwi i rubaszni bohaterowie powieści francuskiego lekarza to nie pierwsze groteskowe postacie kultury europejskiej. Te bowiem znajdujemy już w bogatym świecie mitologii greckiej, zamieszkałym przez

⁸ Groteska. W: *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia — problemy — koncepcje*. Red. R. CUDAK i M. PYTASZ. Katowice 2000, s. 127.

⁹ F. RABELAIS: *Gargantua i Pantagruel*. T. 1. Tłum. T. ŻELEŃSKI-BOY. Warszawa 1973, s. 5.

¹⁰ *Od Redakcji*. W: F. RABELAIS: *Gargantua i Pantagruel*... T. 2, s. 393.

człekozwierzęce stwory. Jeśli zaś chodzi o groteskową formę, to nieobca była ona chociażby Arystofanesowi. W jego komediach rolę tragicznego chóru, czuwającego nad zdarzeniami fabularnymi, komentującego i dopowiadającego, przejęły zastępy żab, gryfów i kóz.

Hybrydyczność (czy to treści, czy formy) pojawia się w twórczości każdej z epok, a w okresie romantyzmu ceniona jest już bardzo wysoko. Wystarczy bowiem przywołać romantyczny synkretyzm rodzajowy, u którego podstaw stała fascynacja wielością i różnością (romantyczny pluralizm) oraz pragnienie odzyskania utraconej jedności¹¹. Idea „poezji transcendentalnej” („poezji absolutnej”) sytuowała tę ostatnią poza jakimikolwiek wyznacznikami gatunkowymi czy rodzajowymi — stąd „próba znalezienia niejako jednego *nadrodzaju/nadgatunku*, jednoczącego w sobie wszystkie rozproszone dotąd formy wypowiedzi poetyckiej”¹². Hybrydyzację gatunkową i rodzajową (a w dalszej kolejności: estetyczną, tematyczną *etc.*) poświadczają takie formy romantyczne jak powieść poetycka, poemat dygresyjny czy dramat roman-tyczny¹³. Romantyczna estetyka swobody twórczej wyobraź-

¹¹ M. JANION: *Estetyka średniowiecznej Północy*. W: EADEM: *Prace wybrane*. T. 4. *Romantyzm i jego media*. Kraków 2001, s. 69.

¹² T. NAMOWICZ: *Wstęp*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Red. T. NAMOWICZ. Wrocław 2000, s. LIX.

¹³ Powieść poetycka w pismach Friedricha Schlegela miała być wspomnianym wcześniej nadgatunkiem/nadrodzajem, a dzięki temu oto koronnemu gatunkowi wczesnego romantyzmu mógł pojawić się poemat dygresyjny, „który wprowadził romantyczną epikę wierszowaną na szczyty artyzmu” — jak o *Beniowskim* Słowackiego pisał Marian Ursel, zaznaczając przy tym, że to „utwór twórczo zapożyczający się w tradycji rodzimej i obcej, ale nade wszystko dający nową, całkiem oryginalną formułę gatunku” (M. URSEL: *Wstęp*. W: J. SŁOWACKI: *Beniowski*. Oprac. M. URSEL. Wrocław 1985, s. 17). Idea łączenia elementów dramatycznych z epickimi i lirycznymi najlepiej realizowana była w dramacie romantycznym, będącym przejawem formy otwartej. Jak odnotowała Maria Janion, dramat o formie otwartej cechuje — prócz wspomnianego synkretyzmu rodzajowego i gatunkowego — luźna,

ni w palecie form dysponowała i hiperbolizacją, i przejaskrawieniem, i dysonansem. Innym ważnym tematem kultury tego okresu było zacieranie granic między tym, co rozumowe, a zmysłowe, realistyczne, a fantastyczne. Jako przykład należałoby wymienić przede wszystkim dzieła E.T.A. Hoffmana i E.A. Poe'go, natomiast spośród pisarzy polskich — przede wszystkim Juliusza Słowackiego (*Balladyna*) i Aleksandra Fredrę, kreślącego w swych komediach za pomocą ironii, parodii, farsy i groteski obraz swoistego „świata na opak”. W romantyzmie odnajdujemy także pierwsze rozprawy dotyczące groteski; mowa przede wszystkim o pochodzącej z 1800 roku *Rozmowie o poezji* Friedricha Schlegla i przedmowie Wiktora Hugo do dramatu *Cromwell*, w której postawiona została teza o błazeństwie i komizmie jako podstawowych elementach groteski, niezbędnych w każdym utworze literackim odzwierciedlającym rzeczywistość¹⁴.

Po okresie realizmu groteska wraca do łask w modernizmie, na gruncie polskim przede wszystkim w okresie działalności drugiej generacji Młodej Polski, dla której wybujały liryzm i obowiązujące konwencje estetyczne stały się negatywnym punktem odniesienia, w który wymierzano ostrze krytyki. Ważnym utworem jest tutaj powieść Witkacego *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna Kobieta* czy zapomniane już nieco *Historie maniaków* Romana Jaworskiego — oba utwory z 1910 roku. Na to ostatnie dzieło składa się sześć opowiadań, obierających za bohaterów postaci niebanalne, nietuzinkowe czy po prostu dziwaczne. To ludzie poruszający się na granicy świata realnego i urojonego, owładnięci obsesją jakiejś idei, manią, wariactwem. Prezentacja postaci i ich losów utrzymana jest w poetyce deformacji i wyolbrzymienia.

wieloosiowa budowa, splatanie wątków realistycznych z fantastycznymi, tragizmu z komizmem, patosu z groteską, wielowątkowość, poliperspektywiczność, „asymetryczna kompozycja samoistnych scen” (Zob. M. JANION: *Czas formy otwartej*. W: EADEM: *Prace wybrane*. T. 4. *Romantyzm i jego media...*, s. 428—435).

¹⁴ Groteska. W: *Szkolny słownik wiedzy o literaturze...*, s. 129.

Jaworski łączy styl wysoki i niski, brzydotę i humor. Jak pisał Karol Irzykowski, jest to „styl humorystyczny podobny do obryzgującego błotem powozu”¹⁵.

W polskiej literaturze dwudziestego wieku groteska uobecnia się przede wszystkim w twórczości Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka i Tadeusza Różewicza — by wymienić tylko największych.

Warto zaznaczyć, że w przedstawionym tu historycznym zestawieniu termin „groteska” użyty został w kilku znaczeniach. Raz jako kategoria estetyczna, której realizację znajdujemy w konkretnych utworach, innym razem jako właściwość stylistyczna utworu. Jeszcze inne ujęcie proponuje Michał Głowiński, dla którego groteska oznacza swoisty stosunek do świadomości społecznej. Píše:

Pierwszą i najistotniejszą właściwością groteski jest to, że wchodzi ona w konflikt z przyjętymi wyobrażeniami utrwalonymi w świadomości społecznej (lub z wyobrażeniami jej narzucanymi), że neguje utarte przekonania na temat struktury świata, zachowań ludzkich, historii, życia społecznego, psychologii i że — następnie — kwestionuje oficjalne systemy aksjologiczne¹⁶.

Konstatacja nasuwa się również wtedy, gdy prześledzić naszkicowaną wyżej krótką historię form groteskowych — sięgali po nie zwłaszcza twórcy okresów przełomowych, nurtów podważających obowiązujące wyobrażenie o świecie, widzących w grotesce znakomite narzędzie destrukcji. Owo kwestionowanie oficjalnych systemów aksjologicznych dokonuje się nie poprzez otwarte wystąpienie przeciw nim, lecz aprobowanie niektórych elementów, odseparowanie ich

¹⁵ Zob. K. IRZYKOWSKI: *Ocalenie „istoty rzeczy”*. W: IDEM: *Czyn i słowo*. Pisma. Kraków 1980, s. 538.

¹⁶ M. GŁOWIŃSKI: *Groteska we współczesnej literaturze polskiej*. W: IDEM. *Pisma wybrane*. T. 5. *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 155.

od pierwotnego kontekstu i umiejscowienie w nowym. Tym samym elementy te tracą swoje dotychczasowe znaczenie i moc. To pierwsze stadium działania groteski. Kolejnym jest budowanie z owych wyselekcjonowanych elementów nowej całości, która rządzić się musi własnymi zasadami. I zasady te, jak pisze Głowiński, „mają charakter polemiczny, reguły groteskowe ujawniają się bowiem nie tylko w traktowaniu poszczególnych elementów, ale — przede wszystkim — w ogólnych zasadach ich wiązania”¹⁷.

Groteskę należy także rozpatrywać jako swoistą relację tekstu do tekstu, skoro stanowi ona zaprzeczenie aprobowanych postaci świadomości społecznej, a te werbalizowane są przecież w konkretnych tekstach. Stąd wniosek, że dla groteski istotny staje się żywioł parodii, negujący nie tylko przyjęte wizje świata, ale i ich językowe ekspresje. W takim sensie rozumieć ją można jako swego rodzaju pakt z czytelnikiem, gotowym na uchylenie codziennego światopoglądu, norm i rozumowania oraz uczestniczenie w pewnej grze. Gra ta ma polegać na operowaniu wszystkim tym, co uznaje się za racjonalne i oczywiste.

Groteska może ujawniać się na wielu planach: ideologii, języka, fabuły, konstrukcji powieściowej. W każdej z tych sfer pogłębia czy też podkreśla sztuczność, jednocześnie stając ponad nią. Jest formą, która zwycięża formę zastaną.

Groteska łączy się z absurdem, parodią, ironią, kalam-burem językowym. Jak pisał jeden z teoretyków groteski, Wolfgang Kayser, „groteskowość to świat, który został wyobcowany”¹⁸. Wyobcowanie to dokonuje się właśnie mocą elementów destrukcyjnych, deformujących zastaną i obowiązującą wizję świata — poprzez parodię, ironię i absurd, które sprawiają, iż ta nowa wizja przestaje rządzić się prawami rozumu. Jak duży związek zawiązuje się między grote-

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ W. KAYSER: *Próba określenie istoty groteskowości*. W: *Groteska*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2003, s. 24—25.

ską a absurdem obrazuje Kayser, twierdząc, iż, „upostaciowienia groteski są grą z absurdem”¹⁹.

Absurd

Musimy w tym miejscu zaznaczyć, że terminu „absurd” używa się w wielu znaczeniach. Pierwsze wywodzi się z łacińskiego *absurdus*, co oznacza „fałszywy, niedorzeczny, nierozumny” — takie też jest potoczne rozumienie pojęcia, określającego to, co sprzeczne, bzdurne, bezsensowne. Wypowiedzenie jest absurdalne wtedy, gdy sobie przeczy lub nie zgadza się ze zdrowym rozsądkiem. W logice natomiast absurdalnym jest to pojęcie, które niezgodne jest z formalnymi zasadami myślenia, z zasadami logiki, innymi słowy — gdy zawiera sprzeczne elementy. Już Arystoteles mówił o pewnym sposobie rozumowania („apagogenicznym”), opierającym się na udowodnionej fałszywości przeciwnego sądu: „polega on na wywiedzeniu wniosków sprzecznych bądź fałszywych z założenia, które chcemy odrzucić; to metoda sprowadzenia sądu do absurdu (*reductio ad absurdum*)”²⁰. Nie należy jednak mylić absurdu z nonsensem. Absurd jest wyrażeniem zbudowanym poprawnie pod względem gramatycznym, nonsensem natomiast to wyrażenie semantycznie bezładne — „jego poszczególne części występują w miejscach niezgodnych z kategoriami semantycznymi”²¹.

Swoistą karierę pojęcie absurdu zrobiło w wieku dwudziestym. Stało się jednym z kluczowych pojęć filozofii egzystencjalnej Jean-Paula Sartre’a, w znacznej mierze ugruntowanej na ontologii Martina Heideggera. Myśl Sartre’a podążała niemal równolegle z tymi tendencjami w literaturze i dra-

¹⁹ Ibidem, s. 28.

²⁰ *Absurd*. W: *Szkolny słownik wiedzy o literaturze...*, s. 9.

²¹ *Nonsense*. W: *Filozofia. Leksykon PWN*. Red. W. ŁAGODZKI, G. PYSZCZEK. Warszawa 2000, s. 244.

macie, które Martin Esslin określił mianem „teatru absurdu”. By przybliżyć znaczenie absurdu w tym kontekście, musimy bezwzględnie sięgnąć do Sartre’a.

Zarówno w swych tekstach filozoficznych, jak i literackich autor *Bytu i nicości* podkreśla nieusuwalny rozziew między świadomością, która jest bytem-dla-siebie (*être-pour-soi*) a światem, który jest bytem-w-sobie (*être-en-soi*). Innymi słowy: między świadomością i tożsamością konstytuowaną przez każdego człowieka za pośrednictwem narzędzi narracji, mowy i języka, a akcydentalnością i przygodnością nieuporządkowanego świata i życia:

Byt sam w sobie jest nieopisywalny, można mu jedynie przypisać atrybuty tożsamości, zwartości, nieprzejrzystości i pełni. Świat pozbawiony sensotwórczej aktywności człowieka stałby się, zdaniem Sartre’a, chaotyczną, bezkształtną masą bytu. Człowiek skazany na stworzoną przez siebie nierzeczywistość, kreuje się bezustannie i projektuje w przyszłość. Dzieje się tak dzięki możliwości opowiadania siebie; choć samo opowiadanie rządzi się prawami całkiem odmiennymi od życia, to poprzez nie ustanawia się ludzka tożsamość²².

Z jednej strony mamy więc nieprzystawalność języka do świata, języka, będącego wewnętrznym narzędziem kształtowania własnej tożsamości i rzeczywistości, z którą człowiek jest nierozzerwalnie związany. Z drugiej, co wynika z powyższego, człowiek Sartre’a doświadczać wciąż musi klęski poznawczej w zetknięciu jego narracyjnego, zdroworozsądkowego sposobu myślenia z niepojętym i nieobjętym bytem, co stanowi podstawę twierdzenia o nieautentyczności ludzkich postaw i sprzeczności między istotą człowieka a jego naznaczonym fałszem życiem. Egzystencja przeobraża się w zagadywanie bytu, zagłuszanie absurdu istnie-

²² J. FRANZAK: *Rzecz o nierzeczywistości. „Młodości” Jeana Paula Sartre’a i „Ferdynurke” Witolda Gombrowicza*. Kraków 2002, s. 14.

nia lub, posługując się terminologią Heideggera, uciszanie Trwogi Troską. Autentyczna egzystencja to ta, która dopuszcza doznawanie świata poza językiem, poza narracją, nie złapanego jeszcze w sieć sensotwórczych znaczeń, objawiającego absolutną bezzasadność i absurdalność wszelkiego istnienia. Egzystencja poprzedza esencję — arbitralność, przygodność, przypadkowość bycia zawsze wyprzedza tożsamość i zwartość bytu. Dodajmy jednak, że kiedy mówimy o uchyleniu sensu, mamy na myśli zerwanie praktycznych więzi ze światem, co pozwala ujrzeć rzecz samą w sobie, nie odnosić jej do innych rzeczy i możliwych działań człowieka. Tego typu refleksja zaś wywołuje poczucie absurdalności istnienia. Zdawanie sobie sprawy z tego faktu — z tego, że świat nie jest wypełniony sensami — to właśnie życie autentyczne.

W związku z powyższym absurdalny okazuje się także pierwotny wybór każdego fundamentalnego projektu egzystencji. Wybór ten, mimo że dokonywany dla jakichś racji, leży poza granicami racjonalności i decyduje o przesłankach wszelkich pozostałych wyborów. To zaś prowadzi do wniosku, że między narodzinami a śmiercią człowieka rozpościera się przestrzeń egzystencjalnej wolności, która jest absurdalna.

Podobnie rzecz tę ujmował Albert Camus, zarówno w swych esejach, jak i powieściach. Absurd to rozbieżność, nieprzystawalność — racjonalnego wysiłku poznawczego i materii świata. Jednocześnie jednak „absurd jest jedyną więzią między człowiekiem a światem, co staje się tym bardziej wyraziste, im większe pragnienie jasności kieruje subiektywnym dążeniem do zrozumienia indywidualnej egzystencji”²³.

Takie też znaczenie ma „absurd” w teorii Esslina („teatr absurdu”). Do najważniejszych twórców tego nurtu zaliczyć należy Samuela Becketta, Eugène’a Ionesco i Harolda Pinte-

²³ W. SZYDŁOWSKA: *Camus*. Warszawa 2002, s. 29.

ra. „Absurd” w tym znaczeniu nie odnosi się do teatru, lecz do wizji rzeczywistości, którą twórcy ci obrazowali — groteskowej, niedorzecznej. Świat ten zamieszkują zwykle postaci wyalienowane, pielęgnujące w sobie resztki poczucia ludzkiego istnienia i godności. Obracają się w izolowanej, zdegradowanej przestrzeni, wykonują gesty, powtarzają ruchy, jednak wypowiedane przez nie słowa nie dają gwarancji na jakiekolwiek porozumienie. Język tylko podkreśla własną (a także posługującej się nim jednostki) nieprzystawalność do świata. W swym esej o Prouście Beckett napisał:

Próba komunikacji podjęta tam, gdzie żadna komunikacja nie jest możliwa, to czysta wulgarność i abominacyjna komedia, to jakby szaleniec usiłował rozmawiać z meblem²⁴.

I takie właśnie wrażenie, na pierwszy rzut oka, sprawiają nieraz utwory tych autorów. Dość wspomnieć *Czekając na Godota* i *Watta* Becketta czy *Łysą śpiewaczkę* i *Lekcję* Ionesco. Dezintegracja języka i ubóstwo wypowiedzi łączą się tu z takim rodzajem logicznego wywodu, który prowadzi do nielogiczności i absurdu. W *Łysej śpiewaczce* na przykład wyświechtane frazeologizmy i banały powtarzane są przez kolejne postaci i składają się na słowotok, pustosłowie, prowadzące do kłótni. Jej zwieńczeniem są już tylko pojedyncze sylaby i samogłoski.

Rzecz jasna, takie kreacje świata dokonują się za pomocą parodii oraz ironii, umożliwiających obnażanie skrywanego pod maską racjonalności i utrwalonego porządku absurdu rzeczywistości.

²⁴ S. BECKETT: *Proust*. W: IDEM: *Wierność przegranej*. Tłum. A. LIBERA. Kraków 1999, s. 84.

Ironia

„Ironia” (gr. *eironeia*) dosłownie znaczy: udawać głupszego. Terminu tego używa się w znaczeniu psychologicznym, estetycznym i filozoficznym. W tym pierwszym jest rodzajem postawy — złośliwością, zamaskowanym szyderstwem wypowiedzi pozornie aprobującej, afirmatywnej choć negatywnej. Ironia wypowiedzi słownej jest zaprzeczeniem dosłownego znaczenia i może ujawniać się poprzez intonację bądź mimikę. Istotą postawy ironicznej jest polemiczność oparta na wewnętrznej świadomości ironisty. Jak pisze Michał Głowiński:

Ironia ujawnia się, a w każdym razie ujawniać się może, w najrozmaitszych formach mowy, nie stanowi dziedziny wydzielonej, jasno odgródzonej od innych sposobów mówienia, choć często występuje w postaci, którą określić można jako czystą, wyraźną, jednolitą. [...] Operujemy ironią i w mowie, i w piśmie, bo otwiera ona przed nami wielkie możliwości, pozwala ustalać na wybranej przez nas płaszczyźnie stosunki z odbiorcą, a więc nadawać im pewien kształt²⁵.

Na płaszczyźnie filozoficznej ironia to metoda dochodzenia do wiedzy prawdziwej. Była stosowana przez Sokratesa, stąd: ironia sokratyczna. Składała się z dwóch części: negatywnej (elenktycznej), oczyszczającej umysł z pozorów i fałszywych sądów, oraz pozytywnej (maieutycznej), uświadamiającej potrzeby intelektualne i zachęcającej do szukania odpowiedzi poprzez dialog. Sokrates wymierzał jej ostrze wpięty przeciw sobie, przekonywał o swojej rzekomej niewiedzy, by w końcu obnażyć pozorność wiedzy swego rozmówcy. Polegała ona więc na grze demaskacji i stanowiła pewną praktykę poznawczą²⁶.

²⁵ M. GŁOWIŃSKI: *Ironia jako akt komunikacyjny*. W: *Ironia*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2002, s. 5,6.

²⁶ Ibidem, s. 6.

W planie estetyczno-literackim ironia posiada szeroki zakres znaczeniowy. Przede wszystkim wyraża pewien dystans wobec kulturowych i światopoglądowych aspektów epoki i ludzkiego bytu. W okresie romantyzmu ironia umożliwiała twórcom zobrazowanie i wykazanie opozycji podmiotu twórczego, sytuującego się w centrum procesu poznania, wobec świata. W twórczości artystycznej wyrażała sprzeczność idei i realności. Jej teoretyczne podstawy stworzone zostały przez J.G. Fichtego i F. Schlegela. To czynnik poznania, gdyż uczestniczy, pośredniczy między kontrastami, jest etapem syntezy, „kolejną przemianą samostwarzania się i samozniszczenia”²⁷. Romantyzm obfitował w świadome balansowanie na granicy między fantazją a rzeczywistością, wydobywanie absurdałności istnienia bądź pozorowanie własnej niewiedzy. W literaturze polskiej tego okresu, nadmienimy dla porządku, mamy też przypadek Cypriana Kamila Norwida, który częściej operował ironią tragiczną bądź dramatyczną. Jej istota zasadza się na sprzeczności między historią (sytuacją obiektywną) a jednostką (dążeniami subiektywnymi) oraz na przypadku lub ciągu zdarzeń, które powodują skutki odmienne od oczekiwanych.

W przeciwieństwie do werbalnej, ironia sytuacyjna polega nie na łączeniu w jedną sekwencję dwóch warstw semantycznych, mniej lub bardziej antynomicznych, lecz sprowadza się do opisanie pewnej sytuacji zawierającej wewnętrzną sprzeczność lub element nieprawdopodobieństwa.

Nie da się jednak nie zwrócić uwagi na fakt, że, definiując ironię jako pewien sposób dyskursu, w którym istnieje różnica między tym, co jest powiedziane, a tym, co naprawdę chce się powiedzieć, wchodzimy na teren teorii literatury, poetyki i przypisujemy ironii cechy tropu literackiego. Bo przecież ironia to „układ słów, który odwraca się od stwierdzenia bezpośredniego lub od swego oczywistego

²⁷ *Ironia*. W: *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia — problemy — koncepcje...*, s. 155.

znaczenia”²⁸. Owo odwrócenie się, zwrot, to właśnie istota tropu poetyckiego, literackiego. Ironia to także zerwanie, rozbicie narracyjnej iluzji, to wprowadzenie pierwiastka zarówno niepokoju i dezorientacji (bo wtórna warstwa semantyczna, niesiona przez ironię, nie przystaje do pierwotnej, dosłownej), jak i tonacji buffo. Ironia przynosi zatem rozdwojenie podmiotu. Język ironiczny rozkłada podmiot na „ja empiryczne, które żyje w stanie nieautentyczności, oraz na inne ja, które istnieje tylko w postaci języka zatwierdzającego wiedzę o teź nieautentyczności”²⁹. Język ironisty transportuje treści między tymi dwoma rodzajami Ja i właśnie ten zakres działania ironii jest źródłem potencjalnego śmiechu.

Parodia

Ironia bywa często łączona z parodią. Ta ostatnia nie jest jednak tropem: to stylizacja mająca na celu ośmieszenie przywoływanego tekstu (wypowiedzi, dzieła). Podobnie jak inne formy intertekstualne — aluzja, pastisz, cytat — polega ona zatem na nakładaniu się tekstów. Jak pisze Linda Hutcheon:

Na poziomie struktury formalnej tekst parodystyczny jest wyrazem pewnej syntezy, włączeniem tekstu parodiowanego (drugoplanowego) do tekstu parodiującego, osadzeniem starego w nowym. Jednakże to rozdwojenie parodii funkcjonuje jedynie dla zaznaczenia różnicy: parodia stanowi odchylenie od normy literackiej, a zarazem uwzględnienie teź normy w formie materiału zinterioryzowanego³⁰.

²⁸ N. FRYE: *Anatomy of Criticism*. Za: P. DE MAN: *Pojęcie ironii*. Tłum. A. SOSNOWSKI. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 9.

²⁹ P. DE MAN: *Retoryka czasowości*. Tłum. A. SOSNOWSKI. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 223.

³⁰ L. HUTCHEON: *Ironia, satyra, parodia — o ironii w ujęciu pragmatycznym*. Tłum. K. GÓRSKA. W: *Ironia*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2002, s. 169.

Tę relację tekstu do tekstu, którą ustanawia parodia, doskonale uzmysławia etymologia pojęcia. Rdzeń *odos*, który w języku greckim oznacza „pieśń”, wskazuje na pewną formę estetyczną, literacką. Przedrostek *para* natomiast ma dwa odmienne znaczenia. Pierwsze — „przeciw” lub „anty” — pozwala nam tłumaczyć dosłownie „parodię” jako „anty-pieśń”. Już w tym pierwszym odczytaniu da się wyraźnie zauważyć pewną relację, jaka wytwarza się między tekstami, które parodia bierze w swe władanie. Drugie znaczenie greckiego przedrostka — „obok” — podkreśla raczej bliskość tych tekstów, a nie kontrast i odmiennność. Nie zmienia to jednak faktu, iż parodia — w pewnym sensie podobnie jak ironia — sygnalizuje nieodzowną różnicę, w tym przypadku między dwoma tekstami, które wchodzą ze sobą w relację.

Należy jeszcze zauważyć, że jedynym elementem, przeciw któremu może wystąpić parodia, jest konkretny tekst lub pewne konwencje literackie, a nie, jak w przypadku satyry, przywary ludzkie czy pewne aspekty życia społecznego.

Warto zaznaczyć, że każda z omówionych powyżej form komizmu oraz tropów, umożliwiających wywołanie efektów śmieszności, zakłada istnienie czytelnika-odbiorcy o pewnych, minimalnych choćby, kompetencjach lekturowych. Dysponować on musi umiejętnością poruszania się w gąszczu antynomicznych warstw znaczeniowych, „przegadujących się” tekstów i gatunków wypowiedzi. Wyróżnić należałoby (za Lindą Hutcheon) trzy rodzaje kompetencji³¹, którymi powinien cechować się odbiorca dzieła ironicznego, groteskowego, parodystycznego czy absurdalnego. Przede wszystkim jest to kompetencja językowa, umożliwiająca odczytanie tego, co istnieje tylko w domyśle, prócz tego, co zostało powiedziane. Po drugie — kompetencja gatunkowa. To znajomość tradycji, reguł, norm retorycznych i kanonów literackich, pozwalająca wyłaniać z tekstu wszelkie odchylenia od

³¹ Ibidem.

tychże norm. Po trzecie wreszcie — kompetencja ideologiczna bądź społeczna. Pozwala ona na odnoszenie treści zawartych w tekście do ogólnej, ustanowionej i uprawnomożnionej wiedzy na temat świata i kultury.

Istnienie takiego czytelnika jest nieodzownym warunkiem zaistnienia komizmu. To Baudelaire pisał przecież:

Po to, by powstała komiczność, to znaczy promienianie, wybuch, wyzwolenie komiczności, konieczna jest obecność dwóch osób; komiczność zależy szczególnie od tego, kto się śmieje, od widza; jednak [...] należy uczynić wyjątek dla tych, których zawodem stało się rozwijanie w sobie poczucia komiczności i wydobywanie jej z siebie dla rozrywki bliźnich — zjawisko to mieści się w klasie wszystkich zjawisk artystycznych, które dostrzegają w istocie ludzkiej stałą dwoistość, moc bycia sobą i zarazem innym³².

Nieodzowna zatem jest pewna nieusuwalna różnica czy nietożsamość — tak w przypadku utworu komicznego, jak i czytelnika. To ona, zdaje się, stoi u podstaw umiejętności czytania, denotowania i konotowania komicznych treści. To także zgoda na i gotowość do wykrzywiania ustanowionych norm wypowiedzi bądź usankcjonowanego obrazu świata przy jednoczesnym odwoływaniu się do nich i wskazywaniu różnic.

Bo to różnice właśnie — umiejętnie ich ukazanie — stanowią źródło śmiechu.

„Którędy Kanada?”, czyli jak to robią Pythoni

Pierwszy odcinek *Latającego Cyrku Monty Pythona* został wyemitowany 5 października 1969 roku i nosił tytuł *Którędy*

³² Ch. BAUDELAIRE: *De l'essence du rire*. Za: P. DE MAN: *Retoryka czasowości...*, s. 220.

Kanada?. Z tajemniczym tytułem w jakiś sposób koresponduje pierwsza scena programu. Oto bowiem otrzymujemy plan ogólny: morze i wychodzącego na brzeg mężczyznę — w łachmanach, brodatego, o długich i siwych włosach. Długie ujęcie, w którym mężczyzna — niczym rozbitek — wyłania się z morza, kształtuje w pewien sposób nasze oczekiwania i zapowiada tematykę oraz określony gatunek. Czego można oczekiwać po takim wstępie? Programu czy też filmu o awanturniczych przygodach, podróżach, wojaczach do odległych krain (może nawet do tytułowej Kanady)? Lecz oczekiwania widza nie zostaną zaspokojone: mężczyzna wychodzi z wody i ślaniając się na nogach dociera na plażę. Pada na kolana, a następnie na brzuch. Podnosi głowę, spogląda w obiektyw kamery i, sapiąc, rozpoczyna zdanie: — *Oto...*

Zdania nie kończy — na ekranie za to pojawia się animowana czołówka programu.

Zerwanie ciągłości i spójności przedstawienia, a w dalszej kolejności — umowy z widzem, będzie stale powtarzającym się elementem poetyki Pythonów. To ono właśnie wprowadzać będzie groteskę, niedorzeczność i absurd. Po animowanej czołówce autorstwa Gilliana następuje parodia formuły programu telewizyjnego z gospodarzem zwracającym się bezpośrednio do widza. Oglądamy wnętrze studia ze stołem i trzema krzesłami. W tle umieszczony został ekran. Wchodzący w kadr prezenter wita się z widzami, po czym siada na środkowym krześle. Wtedy też rozlega się kwik świni, prezenter podrywa się i spogląda na krzesło. Tu następuje cięcie i przejście do obrazu tablicy, na której widnieją narysowane kredą świnię: trzy rzędy po cztery sztuki. Świnię w pierwszym rzędzie są przekreślone, zaraz też ręka spoza kadru skreśla kredą świnię piątą. I znów cięcie.

Kwik świni i skreślanie kolejnych jej wizerunków na tablicy będzie lejtmotywem powracającym przez cały program. Lejtmotywem tyleż absurdalnym, co nakłuwającym i spuszczającym powietrze z balonika powagi, racjonalności i do-

brych manier prezenterów brytyjskiej telewizji. To zaledwie przedsmak satyry na telewizję i karykaturalnego podejścia do formuły telewizyjnego show, z którą Pythoni będą rozprawiać się w trakcie całego programu.

W kolejnej scenie przedstawiona zostaje postać Wolfganga Amadeusza Mozarta. Najpierw informuje o tym stosowny napis („Oto Wolfgang Amadeusz Mozart” — tu wyraźne nawiązanie do początkowego „Oto...”), następnie pokazany jest fortepian, przy którym siedzi John Cleese w stroju z epoki. Ale i tu nasze oczekiwania (a wyobrażamy sobie, że otrzymamy program o muzyce poważnej lub przynajmniej o kulturze wysokiej, ostatecznie — program historyczny) okażą się mylne. Łudzić się jeszcze możemy, gdy grany przez Cleese’a Mozart, z wymową i akcentem dalekimi od brytyjskiego, zapowiada program:

Witajcie ponownie. Zapraszamy na nasz program. Dziś dalszy ciąg przeglądu słynnych, historycznych śmierci. Na początek cudowna śmierć Dżyngis Chana, zdobywcy Indii. Strzelaj w kalendarz Dżyngis³³.

Ot, program dość specyficzny, bo prezentujący nie tyle wybitne dokonania historycznych postaci, co wybitne dokonania się ich żywota. Tak samo jednak jak następuje groteskowe przesunięcie w zakresie tematu programu, tak też podobne przesunięcia dokonują się w samej jego formule. Groteskowość wzmacnia się i zaczyna ocierać o absurdalność. Oto po zaprezentowanej scenie „odwalania kity przez Dżyngis Chana” powracamy do studia, by przekonać się, że nie mamy do czynienia z osobliwym programem historycznym, lecz raczej z programem sportowym albo może teleturniejem: trzech mężczyzn w płaszczach odkrywa tabliczki z punktacją, jak w zawodach skoków narciarskich czy gimnastyki sportowej. Dżyngis Chan za swoją śmierć otrzymuje

³³ Tłumaczenie wszystkich skeczy — Tomasz Beksiński.

od sędziów noty: 9.3, 9.7, 9.1. Po podliczeniu wyników Mozart odsyła do kolejnego studia, w którym Eddie (Eric Idle), niczym komentator sportowy, dokonuje podsumowania konkurencji przed tablicą wyników:

Mamy dotychczasowe wyniki. Na pierwszym miejscu święty Szczepan i jego ukamienowanie. Potem król Ryszard III na polu pod Bosworth. Kapitalna śmierć. Następnie prześliczna Joanna d'Arc, dalej Marat w wannie, a potem w sztuce *Najlepszy kumpel Charlotty*. Dalej Abraham Lincoln ze Stanów Zjednoczonych. Na miejscu szóstym Dżyngis Chan. I na końcu listy król Edward VII. Ponownie łączymy się z Wolfgangiem. Dziękuję.

Mamy tu do czynienia z groteską ukształtowaną poprzez zderzenie dwóch kompletnie nieprzystających do siebie tematów, sfer życia oraz sposobów ich przedstawiania: sportu oraz śmierci. Z jednej strony — ustanie funkcji życiowych, z drugiej — żywotność, wzmożony wysiłek i aktywność fizyczna. Z jednej strony — całkowita, nieodwołalna i nie dająca się sprowadzić do żadnej miary klęska; z drugiej — konkurencja, pragnienie zwyciężania i klasyfikacja. Połączenie, zderzenie tych dwóch kręgów tematycznych nadaje właśnie szkeczowi wymiar groteskowy. Ale to nie tylko groteska. Scena ta stanowi także parodię programu sportowego, co podkreślone zostaje nie tylko tablicą z wynikami, ale także sposobem ich prezentacji przez Eddiego. Postać grana przez Idle'a operuje charakterystycznymi dla relacji sportowej zwrotami i formułami: ustala kolejność i hierarchię czegoś tak niewymiernego jak śmierć. Sportowa relacja kończy się jakże charakterystycznym dla prezenterów sportowych (zwłaszcza gdy relacjonują wydarzenia bezpośrednio ze sportowych aren) zwrotem „— Ponownie łączymy się z...”.

To nie koniec tematu tanatycznego. Kolejnym pomysłem Pythonów jest parodia programu interaktywnego, współtworzonego przez widzów, swoistego „koncertu życzeń”.

W tej wersji, zamiast piosenki na życzenie, otrzymujemy śmierć na życzenie:

Dla pani Violet Stebbings z małżonkiem, zamieszkających w Hull przy Wolverston Road 23, śmierć pana Bruce'a Fostera z Guildford.

Oto mężczyzna w fotelu, czytający gazetę i pogwizdujący pod nosem. Gdy spostrzega, że jest na wizji, krzyczy, gwałtownie się podrywa i pada martwy.

Scena ta jednak nie zadowala ani widzów, ani twórców programu — jakby w ramach rekompensaty Mozart dorzuca jeszcze na koniec „rewelacyjną śmierć jednego z najśłynniejszych odwalaczy kity, angielskiego admirała Nelsona”, który w następnym ujęciu wypada z okna w admirałskim mundurze. Moment zderzenia z ziemią to także moment kwiku świni, której kolejny wizerunek zostaje skreślony na tablicy. Dokonuje tego nauczyciel w klasie prowadzący wieczorowy kurs języka włoskiego (gra go Terry Jones). Co znamienne jednak (znamienne ponieważ absurdalne), w wieczorowych lekcjach włoskiego dla początkujących biorą udział sami Włosi (mediolańczycy i neapolitańczycy) oraz jeden Bawarczyk, który na zajęciach znalazł się przypadkiem — pomylił sale, miał iść na lekcję niemieckiego.

Skecz ten oparty jest na jednym pomysłe, na jednym koncepcie, który eksploatowany jest aż do osiągnięcia granicy absurdu. Wykładowca uczy swych podopiecznych podstawowych zwrotów umożliwiających nawiązanie rozmowy z Włochem. Kłótnia, która się po chwili wywiązuje między słuchaczami (tu otrzymujemy także stereotyp Włocha — głośnego, kłótliwego, gadatliwego człowieka gorącej krwi), okazuje się niezrozumiała dla nauczyciela. Jego zdumienie budzi także forma owej wymiany zdań między studentami, przekrzykującymi się o wyższości Mediolanu nad Neapolem:

Jak to? Stopniowania jeszcze nie przerabialiśmy!

W dalszej części oglądamy parodie kolejnych formuł programu telewizyjnego. Na początek jest to parodia reklamy telewizyjnej, do której wstępem jest kolejna animacja Gillia — wystarczająco surrealistyczna i nonsensowna, zwieńczona rysunkiem mężczyzny wystającego z miseczki z głową oblaną białym płynem. Animowana postać w lewej ręce trzyma kromkę chleba tostowego, a w prawej nóż, którym smaruje chleb żółtą mazią. Głos z offu informuje:

Tak, matki. Nowe, ulepszone masło firmy Whizzo, zawierające dziesięć procent mniej więcej. Smakuje zupełnie jak martwy krab.

Owo absurdalne (i dodajmy zaraz — niesmaczne) porównanie staje się w kolejnej scenie sloganem reklamowym traktowanym niezwykle poważnie i dosłownie. Na stoliku ustawionym na rogu ulicy znajdują się dwa talerzyki: na jednym oglądamy kostkę masła Whizzo, na drugim martwego kraba. Zebrane przy stoliku cztery kobiety biorą udział w sondzie ulicznej przeprowadzanej przez reportera dzierżącego w dłoni mikrofon. Wniosek z przeprowadzonej sondy może być tylko jeden:

Stwierdziliśmy, że dziewięć na dziesięć brytyjskich gospodyń nie potrafi odróżnić masła Whizzo od martwego kraba.

I w tym momencie następuje nieoczekiwany zwrot. Gospodynie reflektują się i zaraz jedna z nich zadaje reporterowi znamienne pytanie:

Pan jest z telewizji, no nie? [...] To on zawsze rozmawia z tymi głupimi babami, które nie potrafią odróżnić masła Whizzo od martwego kraba.

Ta samoświadomość, która spływa na grane przez Pythónów „głupie baby”, paradoksalnie nie tyle je rozgrzesza z indolencji intelektualnej, co właśnie ją podkreśla i uwydatnia:

same przecież przed chwilą dały się złapać w sidła idiotycznej reklamy. W szerszej perspektywie Pythoni natrząsają się tu zarówno z twórców i nadawców telewizyjnych reklam, jak i samych odbiorców oraz konsumentów i ich fobii.

Ostrze satyry pierwszego odcinka *Latającego Cyrku* w głównej mierze jednak wymierzone zostało w świat telewizji i masowej rozrywki. Konstatację tę potwierdzają kolejne skecze, z których utkany został program.

Na warsztat tym razem Pythoni biorą formułę programu kulturalnego: programu o sztuce, zatytułowanego po prostu „Świat sztuki” („It’s Arts”). Program składa się z trzech luźno połączonych ze sobą skeczy, pierwszym z nich jest wywiad. Redaktor (John Cleese) ma go przeprowadzić ze światowej sławy producentem filmowym, sir Edwardem Rossem (Graham Chapman). Nie wszystko dzieje się jednak tak, jak moglibyśmy tego oczekiwać w klasycznej rozmowie o sztuce. Dialog bowiem kończy się dosadnym „— Aaa, zamknij się!” redaktora poirytowanego faktem, że zaproszony gość nie zgadza się na pieśzcotliwe zwroty, którymi jest obsypywany („Edward”, „Ted”, „Edziu—Skarbie”, „Kochanieńki”, „Słodziutka Śliweczko”, „Kiciu”, „Aniołeczku”) i które tak naprawdę stają się głównym tematem rozmowy.

Jeszcze bardziej absurdalny obraz powstały przez wykoślawienie formuły telewizyjnego programu kulturalnego otrzymujemy w następnym skeczu. Jego głównym punktem ma być relacja z niezwyklego wydarzenia artystycznego. Oto bowiem

Pablo Picasso namaluje, zamówiony przez nas, obraz, jadąc na rowerze. Pablo Picasso — twórca sztuki nowoczesnej, bez wątpienia największy abstrakcjonista na świecie, po raz pierwszy będzie malował w ruchu. Zobaczmy jakim szlakiem pojedzie.

I tutaj, podobnie jak w skeczu *Słynne śmierci*, mamy do czynienia z groteskowym pomieszaniem dwóch porządków:

kultury duchowej i kultury fizycznej, sztuki i sportu, wymiernej i niewymiernej sfery działalności człowieka. Jak zostało zapowiedziane przez spikera, w następnej scenie otrzymujemy mapę z trasą, którą przemierzać ma Picasso, po chwili pojawia się reporter, omawiający specyfikę sprzętu kolarskiego używanego przez malarza, a tuż po nim — obowiązkowy wywiad z mistrzem kolarskim, który — wbrew naszym przypuszczeniom — nie będzie się wypowiadał na temat strategii czy charakterystyki toru, lecz będzie snuł głębokie rozważania dotyczące ciężaru gatunkowego obrazu, na który zdecydował się Picasso:

Myślę, że Pablo sobie poradzi, o ile nie zaryzykuje powrotu do monumentalnej skali swoich wczesnych obrazów typu *Guernica* czy *Panny z Avignonu* lub fresków z cyklu *Wojna i pokój* [...], gdyż przy takim wietrze nawet Ryszard Szurkowski z Poloneza Warszawa nie byłby w stanie namalować czegoś równie wielkiego.

Ale dowcip Pythonów wspina się zaraz na kolejne piętro niedorzeczności i absurdu: to, co miało być wydarzeniem artystycznym (dość zresztą osobliwym, by nie powiedzieć: idiotycznym), przeobraża się w równie osobliwe wydarzenie sportowe. Zamiast relacji z przejazdu malującego obraz Pabla Picassa, Sam Trench (John Cleese) zdaje nam sportową relację przejazdu peletonu malarzy:

Wyraźnie coś się dzieje na rondzie w Tolworth. Picasso pedałuje zawzięcie. Jest jakieś pięćdziesiąt jardów ode mnie. Widzę już obraz, obraz abstrakcyjny. Błękit, purpura i jakieś czarne, owalne kształty. [...] Wielki Boże, racja, to Kandinsky a obok niego George Braque, kubista, malujący ptaka w locie nad polem kukurydzy pędząc w kierunku Kingston. Za nim Piet Mondrian, neoplastycyzm, potem luka w peletonie i dalej Chagall, Max Ernst, Miró, Dufy, Ben Nicholson, Jackson

Pollock i wrywający do przodu Bernard Buffet. Za nim Brâncuși, Géricault, Fernand Léger, Delaunay, de Kooning. Kokoschka zostaje w tyle, a także Paul Klee zostaje w tyle. A z prawej strony wysuwa się Kurt Schwitters. [...] Ale wciąż ani śladu Picassa. To wszystko z ronda w Tolworth. Łączymy się ze studiem.

Ten fragment obnaża i wyśmiewa powagę oraz pretensjonalność kulturalnych produkcji telewizji BBC, z których ta przecież słynęła. Krytycznym okiem spogląda się tu również na tytułowy świat sztuki, świat artystów: nieżyjących i przewrażliwionych na swoim punkcie bufonów (np. skecz o awangardowym kompozytorze).

John Cleese miał kiedyś o roli parodii w twórczości grupy wypowiedzieć taką oto uwagę:

Mieliśmy świadomość, że robimy show telewizyjny, ale także zdawaliśmy sobie sprawę z tego, że najlepszą parodią telewizji jest sama telewizja, tak jak najlepszą parodię teatru robi się w teatrze. Jedną z najwspanialszych rzeczy jakie słyszeliśmy od widzów było to, kiedy mówili nam, że każdy program telewizyjny, który pojawiał się po naszym programie, wydawał im się niesamowicie śmieszny³⁴.

Monty Python a sprawa polska (?)

Ten wyraźny i stale obecny nurt w pythonowej satyrze, w połączeniu z nurtem obnażania sztuczności telewizji, parodiowania, przedrzeźniania i jej karykaturowania, zaważył chyba na tym, że produkcje Monty Pythona na ekranach polskich telewizorów zagościły na dobre dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Wynika to z oczywistego faktu: taka

³⁴ A. KOZANECKA, E. MAZIERSKA, E. MODRZEJEWSKA: *Latający Cyrk Monty Pythona...*

forma groteski byłaby wcześniej dla polskiego widza nieczytelna. Pamiętamy przecież, że groteska jest pewnym stosunkiem do świadomości społecznej, że wchodzi ona w konflikt z przyjętymi wyobrażeniami utrwalonymi w tej właśnie świadomości oraz że kwestionuje utarte przekonania i oficjalne systemy aksjologiczne. A przecież przed rokiem 1989 wyobrażenia i przekonania na temat telewizji były raczej ubogie. W głównej mierze dlatego, że uboga była sama telewizja. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych powstały pierwsze oparte na formatach programów telewizji zachodnich quizy i teleturnieje, których widowiskowość wykraczała poza formułę *Wielkiej Gry*. I tak jak wzbogaczała się ramówka polskiej telewizji, tak też wzrastała u polskiego widza świadomość telewizyjna, praktyczna umiejętność poruszania się w coraz bardziej różnorodnym i złożonym świecie programów tematycznych. Dlatego też, jak zauważył tłumacz Monty Pythona, Tomasz Beksiński

W Polsce boom na Monty Pythona zaczął się po *Jabberwocky*, który nie był filmem Pythonów, a samego Gilliana, chociaż w podobnym stylu — absurdalny i idiotyczny. To był 1979 rok. Dopiero w latach 90. telewizja wyemitowała cały cykl *Latających Cyrków*, a wielu ludzi po raz pierwszy miało szansę to zobaczyć. Popularność Pythonów w Polsce jest spóźniona, dlatego że w czasie, kiedy działali, do nas nic nie docierało. Pamiętam, że jak *Jabberwocky* wchodził na ekrany, kina świeciły pustkami³⁵.

Inną jeszcze, dosyć ważną kwestią, pozostaje fakt, iż absurdalny humor nie mógł raczej oczekiwać ciepłego przyjęcia ze strony cenzury. Ogrom podtekstów politycznych (w drugim bodaj odcinku *Latającego Cyrku* jest scena, w której John Cleese zaciska pięści, skręca się i wije w wi-

³⁵ T. BEKSIŃSKI: *Żadnych świętości*. „Machina” 1996, nr 9, s. 87.

klinowym fotelu, sycząc przez zęby, jak bardzo nienawidzi komunistów...), szkalowanie państwowych instytucji i narodowych świętości, podważanie wartości dziedzictwa kultury (a za dziedzictwo kultury uważa się przecież choćby *Krzyżaków* w reżyserii Aleksandra Forda, których fragment posłużył Pythonom do zobrazowania mongolskiego najazdu) nie mogło liczyć na akceptację niezwykle konserwatywnego kierownictwa partii, sterującego publiczną telewizją.

W końcu jednak Monty Python dotarł i do polskiej publiczności, i w krótkim czasie zdobył szerokie grono wielbicieli. Co o tym zadecydowało? Czy polskie poczucie humoru jest aż tak zbieżne z dowcipem angielskim?

To ostatnie pytanie wydaje się jednak bezzasadne, trudno bowiem definiować humor ze względu na przynależność narodową. Jak to trafnie ujął Adam Skorupiński, uzasadniając swą tezę o nieistnieniu angielskiego humoru:

Ci, którzy uwielbiają tak zwany angielski humor, na pewno zaprotestują: „Jak to?! A *Monty Python, Hotel Zaczise, Little Britain?*”. Te grupy kabaretowe czy serialowe komediowe z pewnością kształtują specyficzny humor, ale to wcale nie znaczy, że wzrósł on na jakimś przynależnym tylko Anglikom podłożu. Gdyby tak było, trudno przyszłoby wytłumaczyć fenomen Monty Pythona na całym świecie. Z drugiej strony ta grupa stworzyła tak anarchistyczną i obrazoburczą poetykę, że dla wielu Anglików określenie ich dowcipów mianem wzoru angielskiego humoru było i nadal jest kamieniem obrazą³⁶.

Podążając musimy zatem innym tropem. A znajdziemy go w tym, co najistotniejsze, najbardziej charakterystyczne dla produkcji spod znaku Monty Pythona. Chodzi, rzecz jas-

³⁶ A. SKORUPIŃSKI: *Polsko-brytyjska wojna o humor*. Dostęp online: http://www.magazyn.goniec.com/arttykul/210_polsko-brytyjska_wojna_o_humor.html?print=1 [06.10.2009].

na, o absurd i groteskę, których tradycja w Polsce jest przecież niemała, by wymienić choćby Witkacego, Gombrowicza i Mrożka w literaturze, a Marka Piwowskiego (głównie za *Rejs*) i Stanisława Bareję (pełna filmografia) w twórczości filmowej i telewizyjnej. To ich dzieła stanowiły swego rodzaju kompas i mapę wraz z legendą, umożliwiające polskiemu widzowi poruszanie się po meandrach twórczości Anglików.

Trop ten zdaje się o tyle istotny i interesujący, że tak naprawdę humor pythonowski adresowany jest do człowieka inteligentnego, czytanego, do kogoś, kto nie tylko miał już styczność z groteską i absurdem (czy to w literaturze, czy w filmie), lecz w ogóle swobodnie porusza się w przestrzeni kultury i sztuki (odróżnia np. de Kooniga od Kokoschki) i nauki. W dodatku musi posiadać jeszcze jedną ważną umiejętność: jak każdy inteligentny człowiek musi potrafić zdobyć się na autoironię, na zdystansowanie wobec siebie jako człowieka, obywatela, członka rodziny, lokalnej społeczności, grupy zawodowej, danego narodu *etc.*

Założenie to, tę tezę, zdaje się potwierdzać Andrzej Saramonowicz. Píše on bowiem:

Przeczytałem sporo o Monty Pythonie i zdumiało mnie, iż owe mniej lub bardziej wyrafinowane analizy (geniusze śmiechu, obrazoburstwo i anarchia, nowa jakość, kwintesencja absurdu, święto rzygania, odbicie XX wieku, bunt artystyczny przeciw skostniałym formom itp.) pomijają to, co w moim głębokim przekonaniu w Pythonach najistotniejsze i co, jak sędzę, powinni Państwo przede wszystkim zapamiętać: że jest to humor inteligentów dla inteligentów³⁷.

³⁷ A. SARAMONOWICZ: *Śmiej się śmiać*. „Przekrój” 2002, nr 10, s. 32.

A. Zalecana lektura:

1. H. BERGSON: *Śmiech. Esej o komizmie*. Tłum. S. CICHOWICZ. Kraków 1977.
2. J.S. BYSTRON: *Komizm*, Warszawa 1960.
3. B. DZIEMIDOK: *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Gdańsk 2011.

B. Propozycje pytań i zadań:

1. Proszę omówić działanie groteski w skeczu *Hiszpańska inkwizycja* z repertuaru Monty Pythona.
2. „Polityczna poprawność to nie było to, co Pythony lubiłyby najbardziej. Miały zasadę: szargać, co się szargać dało, wyśmiać, co się wyśmiać dało. A dawało się według nich wszystko...”. Czy rzeczywiście wszystko może być przedmiotem śmiechu? Proszę uzasadnić odpowiedź.
3. Proszę stworzyć scenariusz skeczu na podstawie wybranego opowiadania Sławomira Mrożka (np. *Półpancerze praktyczne*).

Popiół i diament, czyli w sidłach romantyzmu Fenomen Polskiej Szkoły Filmowej

Legenda mówi, że termin Polska Szkoła Filmowa został wymyślony przez krytyka francuskiego¹, ale najnowsze badania dowodzą, że został po raz pierwszy użyty przez Aleksandra Jackiewicza, na początku lat 50., w kontekście wyrażonej przez niego tęsknoty za nowym rodzajem kina. Jackiewicz marzył bowiem, „aby powstała polska szkoła filmowa godna wielkich tradycji naszej sztuki”². Mamy tu zatem do czynienia z osobliwą sytuacją: najpierw powstaje termin, pojęcie i szkicowy projekt (postulat), a dopiero potem teksty (filmy), które do nurtu bądź też formacji przynależą.

Mówiąc o fenomenie Polskiej Szkoły Filmowej musimy przede wszystkim pamiętać o kontekście historycznym. Jesienią 1954 roku zaczyna się czas nazwany później „odwilżą”, którego punktem kulminacyjnym będzie „Październik '56” — czas przełomu politycznego. Jego znakiem jest liberalizacja systemu politycznego i wyzwalanie się z pęt stalinizmu, a w sztuce — z poetyki socrealistycznej. W lu-

¹ Zob. T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów 2009, s. 186.

² A. JACKIEWICZ: *Prawo do eksperymentu*. „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 51—52. Za: M. HENDRYKOWSKI: „Polska szkoła filmowa” jako formacja artystyczna. W: „Szkoła Polska” — powroty. Red. E. NURCZYŃSKA-FIDELSKA i B. STOLARSKA. Łódź 1998, s. 6.

tym 1956 roku w Moskwie, na XX Zjeździe KPZR, Nikita Chruszczow wygłasza referat *O kulcie jednostki i jego następstwach*, będący potępieniem polityki Stalina; w Polsce po wydarzeniach poznańskich z końca czerwca dochodzi do zmiany na stanowisku I sekretarza PZPR — funkcję tę, po Edwardzie Ochabie, obejmuje Władysław Gomułka. Następuje proces demokratyzacji ustroju, władza pozwala na nieco więcej — ale tylko do pewnych granic, także w kulturze. Centralny Urząd Kinematografii zostaje zlikwidowany, w jego miejsce powołany zostaje inny organ państwowy, o mniejszej już kompetencji — Naczelny Zarząd Kinematografii. Nie można, co prawda, realizować filmów, które odnoszą się krytycznie do współczesności, ale jest już możliwe nawiązanie do czasów wojennych i tuż po. Tematy tabu, jakim była wcześniej wojna obronna 1939 roku, Armia Krajowa, Państwo Podziemne czy Powstanie Warszawskie, mogą zostać w końcu przez twórców podjęte. Łódzką Filmówkę właśnie opuszczają pierwsi absolwenci, dodatkowo związani tym samym doświadczeniem — wojną. Nie wszyscy rocznikowo przynależą do pokolenia Kolumbów, ale wszyscy ją doskonale pamiętają. Zafascynowani neorealizmem włoskim, odrzucają socrealistyczne wzorce, chcą stworzyć nowy rodzaj kina, o który upominał się wspomniany wcześniej Aleksander Jackiewicz.

Niezwyczajnie istotną cechą tej formacji jest kooperacja literatów i filmowców. Pisarze chcą współpracować z reżyserami filmowymi, a ci odnajdują inspirację właśnie w literaturze — zwłaszcza tej, która podejmuje trudne i ważne tematy:

Literatura, do której sięgnął film Szkoły Polskiej, nie bezpośrednio zresztą, a poprzez wtórne transpozycje literatury nowszej, nie była sztuką zgody społecznej i narodowej, sztuką afirmacji, sztuką bezkonfliktową, na którą każdy mógł przystać. Konfliktowy charakter stosunków jednostka — społeczeństwo, konflikt wartości, między którymi trzeba wybierać, ostre kontrasty, upo-

dobanie do chwytów szokujących, indywidualistyczne rozwichrzenia — to wszystko, co odnajdujemy w sztuce romantyzmu, odnajdujemy też w Szkole Polskiej³.

Nigdy później w kinie polskim współpraca jednych i drugich: filmowców i literatów, nie będzie tak ścisła i tak owocna. Tacy pisarze jak Jerzy Andrzejewski, Kazimierz Brandys, Bohdan Czeszko, Józef Hen, Marek Hłasko czy Tadeusz Konwicki, który sam w końcu stanie za kamerą, byli pełnoprawnymi współtwórcami sukcesu Polskiej Szkoły Filmowej. Współpraca ta przebiegała przede wszystkim w ramach zespołów filmowych, będących również fenomenem przynależnym do Polskiej Szkoły Filmowej. Największą rolę odegrał „Kadr”, którego kierownikiem był Jerzy Kawalerowicz, natomiast kierownikami literackimi: Krzysztof Teodor Toeplitz, a później Tadeusz Konwicki.

W tym czasie zaczęły również powstawać pierwsze Dyskusyjne Kluby Filmowe, czyli tzw. DKF-y, które odegrały ogromną rolę w edukacji widzów, uczyły bowiem czytania i interpretacji dzieł filmowych. Ich członkowie mogli obejrzeć klasykę kina, filmy amerykańskie czy francuskie, wcześniej częstokroć zakazane.

Kanał, czyli początek

Jednym z pierwszych, który zainteresuje się tematyką wojny, jest Andrzej Wajda. Po znakomitym, choć jeszcze utrzymanym w socrealistycznej poetyce *Pokoleniu* przymierza się do realizacji *Kanału* (1957), filmu o warszawskich powstańcach 1944 roku, do którego scenariusz napisał Jerzy Stefan Stawiński. Pierwotnie film miał nakręcić Andrzej Munk, odmówił jednak realizacji, twierdząc, że nie da się

³ A. HELMAN: *Wymiar naszych spraw. Czy kinematografia polska jest kinematografią narodową*. „Kino” 1968, nr 7, s. 8–9.

go nakręcić tak, jakby tego chciał — w autentycznej scenerii. Biorąc wstępnie scenariusz na warsztat, szedł bowiem do warszawskich kanałów z operatorem, by przekonać się, że jest tam zbyt ciemno na jakiegokolwiek prace zdjęciowe. Jako były dokumentalista Munk był skrajnym realistą. Wajda nie miał z tym żadnego problemu — po prostu wybudował odpowiednie dekoracje i *Kanał* nakręcił. Na festiwalu w Cannes film otrzymał Srebrną Palmę (*ex aequo* z *Siódmą pieczęcią* Ingmara Bergmana).

Kanał utrzymany jest w poetyce sennego koszmaru, towarzyszącego beznadziei ostatnich dni powstania. Nadzieja zostaje widzom odebrana już na samym początku: dowiadujemy się, że bohaterowie, których właśnie poznają, za kilka godzin zginą. Utrudnia to identyfikację z bohaterami — widz może jedynie patrzeć bezsilnie na rozwój wydarzeń, których finał zna. Ten ryzykowny zabieg to pomysł samego Wajdy — tekst Jerzego Stefana Stawińskiego takiej sugestii nie zawierał. W samym notatniku reżysera znajdziemy zresztą taki oto zapis:

Pierwsza wersja — przed przeczytaniem opowiadania J.S. Stawińskiego *Kanał*. Ekspozycja — komentator: że bohaterowie już nie żyją i ujrzymy tylko, jak człowiek umiera⁴.

Co istotne, fabuła filmu — którą po latach odczytywano między innymi jako mitologiczną opowieść o zejściu narodu polskiego do królestwa śmierci i tym samym pewnej fazie rytuału przejścia⁵ — w całości opierała się na osobistych doświadczeniach autora opowiadania i scenariusza. Jerzy Stefan Stawiński bowiem w ostatnich dniach powstania szedł na czele 73-osobowej kompanii do kanału, by przeprowadzić ją do Śródmieścia. Po kilkunastogodzinnym błędzeniu do

⁴ A. WAJDA: *Z notatnika reżysera*. „Teatr i Film” 1957, nr 1.

⁵ Taką interpretację proponuje amerykański badacz, Don Fredericksen. Zob. D. FREDERICKSEN, M. HENDRYKOWSKI: *Kanał*. Poznań 2007.

miejsca przeznaczenia dotarło zaledwie kilka osób. W dziele Wajdy — nikt. Filmowy porucznik Zadra po wyjściu z kanału zauważa, że po drodze zgubił swój oddział, wraca więc pod ziemię; porucznik Mądry wychodzi wprost pod lufy niemieckich karabinów; podchorąży Korab i łączniczka Stokrotka docierają, co prawda, do wylotu kanału i Wisły, tyle tylko, że jest on zagrodzony kratą nie do pokonania. Każdą z postaci — jak zostało to zapowiedziane na samym początku — czeka śmierć.

Oczekiwania wobec tego filmu były ogromne, dlatego też zarzucano Wajdzie, że *Kanał* nie gloryfikuje powstania i jego uczestników. Oczekiwano, że po latach milczenia powstańcom zostanie oddana sprawiedliwość, natomiast film Wajdy, choć podkreślał ofiarność uczestników powstania, to jednak poruszał również kwestię bezsensowności tejże.

Rok premiery *Kanału* (1957) jest jednocześnie rokiem rodzin Polskiej Szkoły Filmowej. Nie możemy jednak zapominać, że zjawisko to nie było jednorodne, że w jego ramach powstawały bardzo różne filmy, utrzymane w odmiennych poetykach, stylach, wreszcie — będące wyrazem odmiennych postaw ich twórców.

Trzy tendencje Szkoły Polskiej

Nurty owe rozmaicie definiowano. Kierowano się różnymi kryteriami, tworzone odmienne charakterystyki i definicje, odpowiednio je systematyzując. Najklarowniejszy wydaje się podział zaproponowany przez historyka kina, Stanisława Ozimka, który wśród filmów Polskiej Szkoły Filmowej wyróżnia trzy tendencje⁶.

Pierwsza wyróżniona tendencja została przez niego określona jako **romantyczno-ekspresyjną**, a reprezentuje

⁶ Zob. S. OZIMEK: *Film fabularny*. W: *Historia filmu polskiego*. T. 4. 1957—1961. Red. J. TOEPLITZ. Warszawa 1980.

ją przede wszystkim Andrzej Wajda, którego twórczość jest nierozzerwalnie związana z tradycją romantyczną — czym się zajmiemy w dalszej części rozdziału. Drugim nurtem jest **nurt realistyczny**, nazywany także **groteskowym**. Jego przedstawicielem jest Andrzej Munk, który swoją karierę filmową rozpoczął — jak już wspomnieliśmy — od kręcenia dokumentów. Jego pierwszym filmem fabularnym był *Człowiek na torze* — dzieło jeszcze naznaczone socrealistyczną poetyką, ale już częściowo poza nią wykraczające. Dlatego też film ten może służyć za dobry przykład wspomnianego już, a charakterystycznego dla kinematografii połowy lat pięćdziesiątych, wyzwalań się z pęt realizmu socjalistycznego i poetyki filmu produkcyjnego, najbardziej reprezentatywnego gatunku kina zideologizowanego.

Na czym polegała istota produkcyjniaków, świetnie wyjaśnia Tadeusz Lubelski:

Zawsze mamy w tych utworach do czynienia z czterema grupami bohaterów, to cztery socrealistyczne „typy”: mistrz, adept, satelita, wróg. Na jednym biegunie: „mistrz”, autorytet, gwarant trwałości świata — sekretarz partii albo funkcjonariusz UB, czasem i jeden, i drugi (wtedy ten drugi stoi wyżej, jest ostatnią moralną instancją). Na drugim: „wróg”, przypadek beznadziejny — dywersant, szpieg, kułak, bumelant, lekkoduch. Pośrodku zaś, bliżej autorytetu: „adept”, czyli główny bohater, od początku skłonny do znalezienia się po stronie dobra, jednak na skutek pewnych okoliczności (zwykle wynikających z braku doświadczenia), nie od razu zdolny do udowodnienia tej dyspozycji i czyniący to dopiero w toku akcji; jego przemiana — słynny proces „ideowego dojrzewania” — stanowi z reguły tematyczne centrum filmu. W pierwszej części utworu w pobliżu wroga znajduje się „satelita”, człowiek wahający się, najczęściej „obarczony inteligenckim bagażem”. Pod koniec filmu zbliża się on z reguły do bieguna dobra i rów-

nież, choć przychodzi mu to z większą trudnością, „dojrzewa”⁷.

W filmie Munka cztery powyższe role nie są ostatecznie przypisane konkretnym bohaterom. Tę niejednoznaczność wzmacnia dodatkowo fakt, że ta sama historia została opowiedziana przez trzech kolejnych narratorów. Widz otrzymuje nie jedną, obowiązującą i zatwierdzoną wersję, lecz trzy odmienne. Na to w socrealistycznej poetyce nie było już miejsca.

W 1957 roku Munk nakręcił *Eroicę*, film, który wyraźnie polemizował z Wajdowskim *Kanałem*. Co ciekawe, autorem scenariusza filmu i Munka, i Wajdy, był Jerzy Stefan Stawiński.

Eroica składa się z dwóch nowel: *Scherzo alla polacca* i *Ostinato lugubre*. Tym, co je łączy, jest tematyka wojenna, walka z hitlerowskim najeźdźcą, ale też — groteskowe ujęcie polskiego wyobrażenia bohaterstwa, bowiem mowa tu o tym, że bohaterstwo to swego rodzaju przymus związany z byciem w kulturze. Bohaterstwo nie rodzi się w jednostce, nie jest emanacją indywidualnej woli i moralności. To postawa narzucana z zewnątrz — przez tradycję i kulturę. Narzucana niejednokrotnie tym, którzy nie są w stanie jej udźwignąć. I o tej właśnie niemożności — w komediowy ale też gorzki, a nawet tragiczny sposób — opowiadają filmowe nowele Munka.

W pierwszej z nich Dzidziuś Górkiewicz, odtwarzany przez Edwarda Dziewońskiego, bohaterem staje się wyłącznie przez przypadek. Jego działania pozbawione są romantycznej aury, nie jest nawet żołnierzem. To oportunistą i handlarz, warszawski cwaniaczek, wojenny antybohater. Pisał o nim Aleksander Jackiewicz:

Człowiek ów wchodzi do filmu nie tylko od początku oczyszczony z bohaterstwa, ale również z uczuć na-

⁷ T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty...*, s. 150.

rodowych, więcej — ze zwykłej, ludzkiej moralności. Można powiedzieć: człowiek nagi⁸.

Ale też — jak i Munk — Dzidzius to trzeźwo patrzący na świat racjonalista. W pewnym momencie, gdy już zostaje wpłątany w sprawy Powstania Warszawskiego, gdy po nocnej libacji z radiotelegrafistką próbuje przedostać się do stacjonujących po drugiej stronie miasta Węgrów, gdy, snując się na kacu, zostaje ostrzelany przez hitlerowców — stawia niezwykle przytomne pytanie-konstatację: „Głupota! Wariactwo! Nie szkoda zdolnego mężczyzny?”.

Munk w swym filmie nie tylko ukazuje absurdalność wojny, ale też pyta o sens patriotyzmu, poświęcenia, ofiary. Podejmuje z odbiorcami dialog na temat istotnych dla nich problemów — „nie po to jednak, by utwierdzać tę społeczność w jej stereotypowych przeświadczeniach, ale by wprawić w ruch, prowokować świadomość zbiorową rodaków”⁹. Ta prowokacja polega między innymi na dystansowaniu się do rodzimej martyrologii, na sceptycznym oraz ironicznym spojrzeniu na polski heroizm, okreśłany przez niego szyderczo mianem „bohaterszczyzny”.

Typ reprezentowanego przez Dzidziusia bohatera powróci w *Zeżowatym szczęściu*, opowieści o Janie Piszczyku, który, mimo usilnych starań, nie odegra żadnej roli w zmieniającej się historii, lecz będzie ciągle, w każdych czasach, jedynie jej ofiarą.

Dzidzius Górkiwicz, wieczny leser i tchórz, ale też — paradoksalnie — człowiek interesu i ryzykant, ostatecznie podejmuje, co prawda, decyzję o powrocie do dogorywającego Powstania, choć jest już jasne, że zakończy się ono klęską. Rodzi się jednak pytanie: czy kieruje nim poczucie obowiązku wobec Ojczyzny i Rodaków, czy też wizja przyszłych, wciąż jeszcze możliwych interesów i zysków?

⁸ A. JACKIEWICZ: *Moja filmoteka. Kino polskie*. Warszawa 1983, s. 92.

⁹ T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty...*, s. 193.

O nieprzystawalności wzorców heroicznych do rzeczywistości traktuje również druga nowela. I tu podjęty zostanie dyskurs na temat narodowych mitów i ich funkcjonalności. Mity narodowe bowiem, zdaje się mówić Munk — i owszem — fałszują obraz historii (rzeczywistości), ale bywają i takie chwile, że nie da się bez nich funkcjonować, nie da się (prze)żyć.

Ostatni nurt — **psychologiczno-egzystencjalny** — reprezentują dzieła tak różnych reżyserów jak Wojciech Has, Jerzy Kawalerowicz czy Stanisław Lenartowicz. W ten poczet należy również wpisać *Ostatni dzień lata* Tadeusza Konwickiego, film niezwykle nowatorski, zwiastujący już nadzieje Nowej Fali w kinie. Ten oszczędny, kameralny dramat opowiada o spotkaniu dwojga zranionych przez wojnę ludzi, o uczuciu, które jest skazane na zagładę, ponieważ bohaterowie są już wypaleni, zbyt „wydrażeni”, by to uczucie przyjąć. Młody bohater, grany przez Jana Machulskiego, próbuje o tę miłość zawalczyć, ale spotyka się ze zdecydowanym oporem. Wojna nie jest tutaj pokazana ani nawet opowiedziana, a mimo to ciąży nad bohaterami na kształt fatum, nie pozwalając im na zbudowanie teraźniejszości.

Popiół i diament jako film polityczny

Popiół i diament (1958) Andrzeja Wajdy poddaje się wielu odmiennym odczytaniom, różnorodnym, niekiedy nieprzystającym do siebie interpretacjom. Pierwsza, ta najoczywistsza, pozwala nam widzieć w dziele Wajdy film podejmujący głos w dyskusji o polskiej historii najnowszej, film rozrachunkowy, a zarazem polityczny. Polityczny dlatego, że obrazujący ścieranie się dwóch, sprzecznych wizji Polski po 1945 roku, sił politycznych, ale i etosów. Pierwszą z tych sił — „Nową Polskę” — reprezentują komuniści, instalowani nad Wisłą przez Związek Radziecki w celu przejęcia władzy, narzucenia systemu i podporządkowania kraju Stalinowi.

Wśród nich znajdziemy oficerów służby bezpieczeństwa, polskie i radzieckie oddziały na ulicach miasta, w którym rozgrywa się akcja oraz miejscowych oportunistów. Głównym przedstawicielem nowego porządku jest towarzysz Szczuka, sekretarz Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Partii Robotniczej. Ucieleśnia on etos socjalistycznego działacza, a także mit komunistycznej walki o wolność i sprawiedliwość. Doskonale ukazuje to scena w pokoju po powrocie z bankietu: Szczukę odwiedza Podgórski i razem, popijając wino, słuchają rewolucyjnych pieśni z okresu hiszpańskiej wojny domowej, w której obaj brali udział, oraz wspominają poległych towarzyszy.

Na przeciwnym biegunie („Stara Polska”) znajdują się niedobitki przedwojennej szlachty i inteligencji — w filmie ukazani w niezbyt przychylnym świetle — ale nade wszystko osamotnieni żołnierze Armii Krajowej: Maciek Chełmicki i jego kompan Andrzej. Oni również będą pić alkohol, słuchać „swojej” pieśni i wspominać „swoich” poległych — w jednej z najsłynniejszych scen polskiego kina: w barze hotelu Monopol. Reprezentują etos AK, którego ideały to: „poczucie obowiązku, przywiązanie do państwa i szacunek dla niego, dla Polski”¹⁰.

Ten wyraźny podział oraz polityczny wydźwięk opowieści trafił do dzieła Wajdy wprost z kart opublikowanej w 1948 roku powieści Jerzego Andrzejewskiego pod tym samym tytułem (choć wpierw ukazywała się w prasie jako powieść w odcinkach, pt. *Zaraz po wojnie*). Dzieło Andrzejewskiego spotkało się z owacyjnym przyjęciem ze strony władzy i życzliwym — krytyków a także ówczesnej publiczności literackiej. Komunistyczne władze dostrzegły w niej szansę na legitymizację swego istnienia oraz działań. Sam pisarz w tym okresie swej biografii czynił z powieści „na-

¹⁰ *To nie jest na sprzedaż... Co znaczył, co znaczy dzisiaj etos AK.* Z prof. A. Sicińskim rozmawia Z. Benedyktowicz. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 58–60.

rzędzie umacniania władzy”, poprawiając je i zmieniając kolejne wersje¹¹. Oto w powojennym chaosie i marazmie polityczno-społecznym z jedyną racjonalną propozycją nowych porządków występują komuniści — *Popiół i diament* Andrzejewskiego nie tylko bowiem kreślił pejzaż społeczny i polityczny po odzyskaniu wolności, ale miał również cel interwencyjny. Miał „zasypać przepaść między komunistyczną władzą a wrogim wobec tej władzy społeczeństwem”¹². Andrzejewski ukazywał konflikt dwóch szlachetnych postaci — młodego akowca i starego komunisty. Pierwszy zabił drugiego z rozkazu podziemnej organizacji i był to czyn najgorszy z możliwych.

Popiół i diament jako film symboliczny

Adaptując powieść, Wajda, przy współudziale autora, znacznie ją zmienił, dlatego *Popiół i diament* początkowo nie uzyskał zgody decydentów na dystrybucję i pokazy w kinach. Interweniować musiał dopiero Jerzy Andrzejewski: zaprosił na wewnętrzny pokaz partyjnych intelektualistów i zyskał ich przychyłność.

Z wielu wątków, które zawiera pierwowzór literacki, Wajda wybrał ten najważniejszy; ten, który ukazuje „lirycznego bohatera w dramatycznej sytuacji” (dodajmy od razu — sytuacji wyboru: „zabić czy nie zabić?”), a całą akcję ograniczył do jednej nocy — nocy z 8 na 9 maja 1945 roku; nocy między końcem wojny a początkiem pokoju. Z notatek Wajdy:

Ostatni dzień wojny.

Poranek pierwszego dnia pokoju. Pokazać tej szczegól-

¹¹ Zob. J. SMULSKI: *O polskiej socrealistycznej krytyce (i samokrytyce) literackiej*. „Teksty Drugie” 2000, nr 1–2, s. 25–41.

¹² T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty...*, s. 186.

nej nocy losy młodego człowieka uwikłanego w okupacyjną przeszłość, zmęczonego bohaterstwem, przeczuwającego inne, lepsze życie. Cóż to za piękny temat do filmu. Tej szczególnej nocy spotyka się przeszłość z przyszłością — i zasiada do jednego stołu. Przy akompaniamencie tang i fokstrotów bohater filmu, Maciek Chelmicki, szuka odpowiedzi, jak żyć dalej — jak zrzucić dławiący bagaż przeszłości, rozwiązuje odwieczny dylemat żołnierza. Słuchać czy myśleć. A jednak Maciek zabije...

Woli zabić człowieka, nawet wbrew sobie, niż oddać broń; postąpi jak przedstawiciel tego pokolenia, które liczy tylko na siebie i na pistolet dobrze ukryty, pewny i nie chybiący. Kocham tych nieustępliwych chłopców, rozumiem ich. Chcę moim skromnym filmem odkryć przed widzom kinowym ten skomplikowany i trudny świat pokolenia, do którego i ja sam należę¹³.

Zabieg dramaturgiczny, ustanawiający jedność czasu, miejsca i akcji, zbliża film w planie konstrukcyjnym do antycznej tragedii i pozwala nam uznać, że czasoprzestrzeń historyczna jest tu umowna, po prawdzie bowiem akcja rozgrywa się w czasie mitycznym. U początków, u narodzin — państwa, porządku politycznego, społecznego oraz etycznego. Ponadto miejsce akcji — hotel Monopol, w którym trwają przygotowania do uroczystości z okazji zakończenia wojny — staje się przestrzenią gromadzącą przedstawicieli całego narodu polskiego, dając przekrojowy obraz polskiego społeczeństwa.

Wypada w tym miejscu zapytać: po jaką więc mitologię sięga Wajda, jakie tradycje wpisuje we własną narrację? Odpowiedź jest oczywista: są to polskie mity narodowe wpisane w kontekst tradycji romantycznej. Powiedzmy to jeszcze inaczej: Wajda wpisuje swe dzieło w romantyczno-symboliczny paradygmat kultury. Ów romantyczno-

¹³ A. WAJDA: *Podwójne spojrzenie*. Warszawa 2000, s. 9.

-symboliczny paradygmat definiowała swego czasu Maria Janion:

W ciągu prawie dwustu lat od epoki porozbiorowej poczynając, a na stanie wojennym i po nim kończąc, w Polsce przeważał dość jednolity styl kultury, styl symboliczno-romantyczny. Romantyzm właśnie — jako pewien wszechogarniający styl — koncepcja i praktyka kultury — budował przede wszystkim poczucie tożsamości narodowej i bronił symboli tej tożsamości. [...] Kanon romantyczny przechodził z pokolenia na pokolenie. Dość jednolita kultura ta organizowała się wokół wartości duchowych zbiorowości, takich jak ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa. Interpretacja tych wartości posługiwała się bądź kategoriami tyrtejskimi, bądź martyrologiczno-mesjanistycznymi¹⁴.

Jakie mity, jakie wzorce kulturowe i tożsamościowe składają się na ten paradygmat? Po pierwsze: apoteoza romantycznego czynu zbrojnego. Ogromne znaczenie, jakie przypisuje się heroizmowi powstańca, spiskowca, płacącego trybut ojczyźnie. Mowa tu zatem o romantycznym bohaterze, jednostce wybitnej, która dokonuje heroicznych czynów.

Po drugie: mit podporządkowania wybitnej jednostki sprawom narodowym. Ostatecznym uzasadnieniem postępowania zawsze jest interes zbiorowości. Kwestia jednostkowego życia schodzi na dalszy plan.

Po trzecie: apologia cierpienia i niepowodzenia. Innymi słowy: romantyczny mesjanizm jako uprawomocnienie, legitymizacja „kultury klęski”. Zwróćmy bowiem uwagę, że zbiorowe doświadczanie cierpienia buduje wspólnotę. Możemy nawet zaryzykować twierdzenie, że przez długi okres — a nawet dziś jeszcze — polska tożsamość narodowa ugruntowana była na pamięci o „pięknych przegranych”.

¹⁴ M. JANION: *Do Europy — tak, ale z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, s. 22–23.

Po czwarte wreszcie: romantyczne zaczarowanie świata i zaklinanie rzeczywistości, które wypiera zdrowy rozsądek. Racjonalna ocena sytuacji zawsze przegrywa z romantycznym oczekiwaniem na cud. Dowodów na to w polskiej historii mamy bez liku — by wspomnieć tylko polskie powstania narodowe, włącznie z warszawskim z 1944 roku, wszystkie skazane na klęskę.

Podsumowując, w romantyczno-symbolicznym paradygmacie kultury polskiemu bohaterowi przypada rola ofiary, bowiem wypełnienie narzuconych mu obowiązków nieuchronnie prowadzi do klęski. Świadomy tego, może żądać niemożliwej rekompensaty.

Jak te mity zostają ożywione w *Popiele i diamentcie* oraz jaki dialog z nimi podejmuje Wajda, postaramy się wyjaśnić na wybranych przykładach.

Romantycznym a zarazem tragicznym bohaterem w filmie Wajdy jest, jak już wspomniano, brawurowo zagrany przez Zbigniewa Cybulskiego Maciek Chełmicki — młody mężczyzna, który dostał się w tryby historii i stał się mimowolnie jej nieszczęsną ofiarą. Ma on do wykonania zadanie, które zleciła mu organizacja — ma zabić sekretarza KW PPR, niejakiego Szczukę. To właśnie, z perspektywy mitycznej, jest ów czyn heroiczny, czyn bohaterski. Ale czy na pewno?

Aleksander Jackiewicz w postaci Maćka widział nowe wcielenie Kordiana Słowackiego (ale też mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada) — młodzieńca, fantasty i spiskowca, który bierze na siebie rolę mściciela narodowego:

Mieliśmy także w tej powieści Konrada czy Kordiana — wymienionego Maćka Chełmickiego. Ten młody, 22-letni człowiek, były akowiec, wraz ze swoimi najbliższymi kolegami z okresu okupacyjnej konspiracji prowadzi walkę z komunistami. W decydującym momencie, niby Kordian, bierze na siebie zadanie zabicia głównego wroga (w skali wojewódzkiej, wszyst-

ko tu jest w skali wojewódzkiej). [...] Maciej zabija Szczukę. Kordian zabił „cara”. [...] Maciek Chełmicki w filmie wyraźniej niż w powieści przywodzi na myśl Kordiana¹⁵.

Wajda ukazał ten czyn na ekranie jako pospolite zabójstwo człowieka szlachetnego, poprzedzone w dodatku nieudanym zamachem, w którym ginie dwóch niewinnych robotników (w otwierającej film scenie). To pierwsza, wyraźna rysa na obliczu naszego romantycznego bohatera.

Kolejnym pęknięciem jest — paradoksalnie — uczucie, miłość, jaka wybucha między Maćkiem a Krystyną, barmanką z baru hotelu Monopol. To przez nią Maćka owładnie myśl o własnym, indywidualnym szczęściu i możliwości przedłożenia go ponad obowiązek narodowy. Znakomicie ten moralny dylemat ukazuje scena rozmowy między kochankami w zniszczonym kościele: na pierwszym planie Wajda umieścił wiszącego na krzyżu głową w dół Chrystusa. To symbol znaczący, gdyż sugeruje upadek pewnego świata, pewnych obowiązujących do tej pory wartości, mitologii i tradycji oraz możliwość kreacji nowego porządku, nowej zasady rządzącej.

Dylemat ten wzmacnia jeszcze bardziej (wymyślona już na planie i ostatecznie włączona do filmu) tzw. scena spirytusowa w barze, w trakcie której Maciek Chełmicki podpala kieliszki ze spirytusem, tak jak zapala się znicze. Z drugiej sali dobiegają nas dźwięki ważnej pieśni. Są to *Czerwone maki na Monte Cassino* — najżywiej wówczas odbierana polska pieśń, wyrażająca narodowy mit: jest to pieśń o okupionym krwią zwycięstwie, będącym obroną honoru Polaków. Jest to także pieśń o poległych, pieśń zaduszna, tak samo jak gestem żałobnym jest zapalanie lampek spirytusowych, choć gest ten ma jeszcze inne znaczenie: to, które pojawia się w *Kamieniach na szaniec* Aleksandra Kamińskiego, kiedy har-

¹⁵ A. JACKIEWICZ: *Moja filmoteka. Kino polskie...*, s. 28,30.

cerze składają przyrzeczenie służenia Polsce aż do śmierci właśnie przy zapalanej lampce spirytusowej¹⁶.

Wokół sprawy śmierci — oddania życia za ideę — krąży także rozmowa dwóch bohaterów, Maćka i Andrzeja. Najpierw wspominają swych poległych przyjaciół, następnie rozważają celowość i sens takiego poświęcenia. Maciek stwierdza, że umieranie to jedyne, czego się od nich oczekuje — „Ale w porządku, stać nas na to”, dodaje. To ostatnie zdanie, będące wyrazem młodzieńczej fanfaronady, podszyte jest jednak gorzką ironią. Bo Maciek nie do końca przekonany jest do zasadności podporządkowania własnego szczęścia, podmiotowej teraźniejszości i przyszłości sprawom narodowym, które zakładają nieuchronną śmierć. W późniejszej scenie, w hotelowej toalecie, zdesperowany, nie wiedząc, co robić, kołysze się na drzwiach (rozchwiany między przeciwstawnymi racjami) i pyta Andrzeja (Adam Pawlikowski): „Czy ty w to wszystko jeszcze wierzysz?”. Jego przyjaciel, a zarazem zwierzchnik, odpowiada: „To nie ma tutaj żadnego znaczenia”.

Nie ma to żadnego znaczenia dlatego, że nasi spiskowcy i buntownicy znają tylko romantyczny model patriotyzmu, model całkowitego oddania sprawie. Nie potrafią odnaleźć się w nowej sytuacji społecznej, która wymaga innego typu zaangażowania, nie potrafią nie prowadzić walki na śmierć i życie. W ich postępowaniu pokutują romantyczno-symboliczne mity i wzorce. Nieprzypadkowo Maciek, niezależnie od pory dnia czy nocy, błąka się po mieście w ciemnych okularach. Tłumaczy, co prawda, w pewnym momencie, że to konieczność — że po wędrownce w warszawskich kanałach i zatruciu gazami cierpi na wieczne zapalenie spojówek — ale okulary te można też odczytywać jako symbol ograniczonej widoczności. Maciek bowiem to człowiek o ograniczonym widzeniu — podporządkowany

¹⁶ Pisał o tym także T. Lubelski. Zob. T. LUBELSKI: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty...*, s. 189.

rozkazom oraz takim a nie innym wzorcom kulturowym. Okulary zdejmuję raz jeden tylko: w scenie z Krystyną, gdy ta przychodzi do jego pokoju, gdy rodzi się między nimi uczucie. Wtedy widzi jaśniej, wtedy pragnie życia — Konrad cofa się w Gustawa. Ale zanim dziewczynę do pokoju wpuszczy, zanim jej otworzy drzwi, musi zająć się bronią — atrybutem i narzędziem spiskowca. Musi znaleźć zgubioną gdzieś pod stołem iglicę pistoletu. Po nocy z Krystyną zatknę pistolet za pas i założę ciemne okulary.

Wajda w *Popiele i diamentach* więzi Maćka Chełmickiego w romantycznym paradygmacie kultury. Z formacji Armii Krajowej czyni spadkobierców owej mitologii, z którą próbuje dyskutować. Dyskusję tę prowadzi z pozycji podobnej do tej, którą niegdyś obrał Norwid, którego zresztą słowa są mottem tego filmu, a wcześniej zainspirowały Andrzejewskiego:

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc, nie wiesz, czy stawasz się wolny,
Czy to, co twoje, ma być zatracone.

Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą? Czy zostanie
Na dnie popiołu gwiaździsty dyament,
Wiekuistego zwycięstwa zaranie?...¹⁷

Wajda stawia norwidowskie pytanie, a momentami zdaje się udzielać także norwidowskiej odpowiedzi. Mówi, że „Polak jest olbrzym, a człowiek w Polaku jest karzeł — i jesteśmy karykatury, i jesteśmy tragiczna nicość i śmiech olbrzymi... Słońce nad Polakiem wstawa, ale zasłania swe oczy nad człowiekiem...”¹⁸.

¹⁷ C.K. NORWID: *W pamiętniku*. W: IDEM: *Pisma wierszem i prozą*. Warszawa 1970, s. 77.

¹⁸ C.K. NORWID: *List do Michaliny Zaleskiej*, 14 XI 1862. W: IDEM: *Pisma wierszem i prozą...*, s. 323.

Ta myśl najpełniej uwidacznia się w jednej z finałowych scen filmu. Niedobitki „Starej Polski”, starego ładu, inteligencja i szlachta, wspierana przez hotelowe barmanki, tańczą poloneza Ogińskiego. Taniec ten przywołuje, oczywiście, kontekst mickiewiczowski, pewien symbol zjednoczenia narodowego, porozumienia ponad podziałami w imię słusznej sprawy. U Wajdy jednak jest to polonez pijacki, grany fałszywie, tańczony w smutnym półmroku, pośród stołów, na których leżą rozrzucone resztki z bankietu. Pijacki polonez już po kilku taktach przywołuje kolejny symbol, równie wymowny. Mowa o chocholim tańcu z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, który prócz klasycznego symbolu marazmu i niemożności działania, przywołuje jeszcze błędne koło z obrazów Jacka Malczewskiego, tragiczny pochod widm, taniec śmierci.

Z interpretacją Wajdy, z jego myśleniem o polskiej tradycji i kulturze oraz jej roli w konstytuowaniu i utrwalaniu zbiorowej tożsamości można się zgadzać lub nie. Można przecież stwierdzić — jak Kazimierz Kutz — że bohaterowie Andrzejewskiego i Wajdy są typowymi reprezentantami tak bardzo polskiej głupoty, która przedkłada romantyczny gest nad życie ludzkie. Zresztą niedługo po premierze *Popiołu i diamentu* Kutz zrealizował film pod znaczącym tytułem *Nikt nie woła*, w którym główny bohater jest żołnierzem Armii Krajowej, poszukiwanym przez swoich byłych towarzyszy broni za nieposłuszeństwo: nie wykonał wyroku śmierci na komuniście...

Tę Wajdowską ambiwalencję wobec podejmowanego zagadnienia najcelniej chyba ujął Aleksander Jackiewicz, pisząc, iż *Popiół i diament* „jest hymnem i świętokradztwem”¹⁹.

Szkoła Polska — co pozostaje

Początek końca Szkoły Polskiej to lata sześćdziesiąte. Nie był to naturalny koniec, spowodowany wyczerpaniem tema-

¹⁹ A. JACKIEWICZ: *Moja filmoteka. Kino polskie...*, s. 33.

tów czy przeniesieniem zainteresowania twórców w inne rejony. Prawdziwą przyczyną było ponowne „dokręcanie śruby” przez władze, która otwarcie wyraziła swoje niezadowolenie: padały oskarżenia o kosmopolityzm, źle widziana była również obecność polskich filmów na międzynarodowych festiwalach i otrzymywane stamtąd nagrody. Władza ponownie chciała przejąć kontrolę nad procesem powstawania filmów — wróciła cenzura, na ekranach kin królowała znowu kinematografia radziecka. Za symboliczny koniec epoki uznano tragiczną śmierć Andrzeja Munka podczas realizacji *Pasażerki* w 1961 roku. To, co należy przede wszystkim pamiętać, to fakt, że nigdy wcześniej ani nigdy później polskie kino nie miało tak świetnej międzynarodowej prasy i nie było tak znakomicie przyjmowane za granicą. Mimo wojennej hermetyczności i powstańczej tematyki, filmy te były na tyle uniwersalne, że wzbudzały emocje na całym świecie. Przede wszystkim dlatego, że pytały o człowieka w całej jego złożoności, jednostkowości i wyjątkowości. Pisała o tym już przeszło czterdzieści lat temu Maryla Hopfinger:

Lata 1956 do 1961 stanowią odrębny okres w historii wzajemnych relacji i napięć między literaturą polską i filmem. Kulturę tych lat zdominowała — jak sądzę — problematyka moralna, skupiając uwagę twórców i odbiorców na zainteresowaniu człowiekiem jako ludzką osobą, autonomiczną jednostką, przeżywającą, wybierającą, oceniającą — człowiekiem jako wartością. Niezależnie od podejmowanej tematyki, sposobów narracji i układów fabularnych, nad wyborem i interpretacją sytuacji ludzkich prezentowanych w utworach dominowała perspektywa moralna. Twórczość literacka i filmowa była — w dużej części — ostrym, emocjonalnym wołaniem o przywrócenie elementarnych pojęć i wartości ludzkich w stosunkach między ludźmi, w funkcjonowaniu instytucji społecznych i politycznych; była świadectwem wysiłku rewindy-

kacyjnego w stosunku do człowieka-osobowości zindywidualizowanej, przeżywającej, złożonej; wysiłku poszukiwania człowieka autentycznego²⁰.

A. Zalecana lektura:

1. E. NURCZYŃSKA-FIDELSKA: *Polska klasyka literacka według A. Wajdy*. Katowice 1998.
2. M. HOPFINGER: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław 1974.
3. *Polska szkoła filmowa. Poetyka i tradycja*. Red. J. TRZYNADLOWSKI. Wrocław 1976.
4. M. HENDRYKOWSKI: *Polska szkoła filmowa*. „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17.

B. Propozycje pytań i zadań:

1. „Konfliktowy charakter stosunków jednostka — społeczeństwo, konflikt wartości, między którymi trzeba wybierać, ostre kontrasty, upodobanie do chwytów szokujących, indywidualistyczne rozwichrzenia — to wszystko, co odnajdujemy w sztuce romantyzmu, odnajdujemy też w Szkole Polskiej” — czy we współczesnej sztuce (filmowej, literackiej) elementy te są nadal obecne? Jeżeli tak, to jakie? Jeśli ich nie ma, to dlaczego?
2. Czym jest etos? Proszę zaproponować scenariusz dyskusji na podstawie wybranych tekstów kultury.
3. Kim jest patriota? W *Przedmowie do Trans-Atlantyku* W. Gombrowicz pytał: „Czy broniąc Polaków przed Polską, jestem czy nie jestem patriotą?”. Proszę zastanowić się nad tym w kontekście *Popiołu i diamentu*.

²⁰ M. HOPFINGER: *Perspektywa moralna „szkoły polskiej”*. „Kino” 1971, nr 11, s. 13.

Literacka i filmowa autorefleksyjność

Rozpoczęta w XX wieku dyskusja nad przemianami prozy zaowocowała w kolejnych latach (i dekadach) sążnistymi analizami na temat fenomenu autotematyzmu (albo szerzej: autorefleksyjności) w literaturze. W najogólniejszym sensie, literackie formy autorefleksyjne cechuje „jawne lub implikowane odniesienie do konkretnego utworu lub ogólnych kategorii literackich, takich jak fabuła, styl, konwencja, proces twórczy, postać, odbiorca czy autor”¹.

Twórczość autorefleksyjna wyznacza obszar, w którym zasadne staje się zadawanie pytań na temat:

- twórczości, techniki pisania (tworzenia) i postaci autora;
- sposobu istnienia tekstu pośród innych tekstów oraz innych tekstów w tekście;
- społecznej roli artysty.

W takim właśnie sensie twórczość autorefleksyjna będzie krytyką (w znaczeniu: analizą, interpretacją i oceną) warsztatu twórczego, problematyki psychologii twórczości czy wreszcie formuł, konwencji i sposobów artystycznego wypowiadania się. Będzie to też krytyczne badanie poznawania rzeczywistości i splatania się z nią poprzez twórczość.

Autorefleksyjność nie jest własnością literatury (ani tym bardziej filmu) wieku XX. Wzmogłą refleksję nad zagadnieniami twórcy, dzieła i odbiorcy odnajdziemy już w początkach powieści jako gatunku.

¹ W. BROWARNY: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002, s. 11.

Jednym bowiem z najcenniejszych utworów o rozbudowanej warstwie autorefleksyjnej jest pisana na przestrzeni dziewięciu lat — od 1759 do 1767 roku — powieść Laurence'a Sterne'a *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*. Powieść, która miała przemożny wpływ także na polskich poetów romantycznych:

On to (autor *Tristrama*) uczył Mickiewicza obserwować drobne szczególik życia i skrupulatnie je odtwarzać, on uczył go zwracać uwagę na gesty ludzkie i indywidualne właściwości mowy... Bogata mimika postaci w tym poemacie (*Panu Tadeuszu*) a następnie przysłowa i wykrzykniki szlacheckie („phu, phu, phu, phu”, „hem, trem, brem, brdem, szum, drum, szach, mach, plusk, plask” itp.) dużo ze swego istnienia zawdzięczają temu, że Mickiewicz w młodości przeszedł przez świetną szkołę sternowską².

Także w *Beniowskim* Juliusza Słowackiego, prócz oczywistych inspiracji byronowskich, pokusić się można o wskazanie wpływów autora *Podróży sentymentalnej*, choćby w zakresie niczym nieskrępowanej techniki dygresji, której niedoścignionym mistrzem był Sterne.

Tristram Shandy stanowi bowiem przykład udanej powieści, w której narracja i dygresja nie tylko współwystępują, nieustannie się przenikając, ale także równoważą. Na przestrzeni niemal siedmiuset stron na próżno szukać takiego odcinka fabuły, o którym można by powiedzieć, iż został skonstruowany na sposób tradycyjny, arystotelesowski — że zdarzenia ułożone są w porządku chronologicznym, przylegają do siebie, stwarzając iluzję całości, skończonej historii³.

² Za: W. CHWALEWIK: *Postowie*. W: L. STERNE: *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*. Tłum. K. TARNOŃSKA. Warszawa 2001, s. 714.

³ W *Poetyce* Arystotelesa czytamy przecież: „W sztuce naśladowczej w formie opowiadania i w jednorodnym wierszu, oczywiście podobnie jak w tragedii, fabuła powinna być ułożona w sposób dramatyczny

Narrator Sterne'a, tytułowy Tristram Shandy, stawia sobie, co prawda, za cel opowiedzenie historii swego życia od momentu narodzin do ostatnich dni, ale z zadania jednak się nie wywiązuje. Opowieść rozpoczyna od swych prapoczątków, od momentu poczęcia go przez rodziców. Nie jest to jednak, *nomen omen*, podróż sentymentalna, już bowiem pierwsze zdanie wypowiedziane zostaje z charakterystyczną dla całego tomu swadą, ironią i humorem:

Żałuję, że mój ojciec albo moja matka, albo raczej oboje, ponieważ oboje jednako byli do tego obowiązani, nie pomyśleli, co robią, kiedy mnie poczynali...⁴

Narodziny bohatera, którym poświęcone jest pierwsze pięć ksiąg, nie zostają dopełnione historią dojrzewania, lecz nagle przechodzą w relację z podróży do Francji, którą Tristram (podobnie zresztą jak i sam Sterne, co w jakimś stopniu zbliża autora i jego bohatera) odbywa pod koniec swego życia. Powieść kończą dwie księgi poświęcone amorom stryja Tristrama — Tobiasza — które miały miejsce jeszcze przed narodzinami tytułowego bohatera. Zdawać by się zatem mogło, iż w układzie kompozycyjnym górę wzięła niekonsekwencja autora, plan całości ostatecznie się załamał a tekst pozostaje nieczytelny ze względu na achronologiczny układ wydarzeń. Nic bardziej mylnego!

Tym, co spaja świat przedstawiony i historie bohaterów go zamieszkujących, jest świat przedstawiania — autotematyczna, dygresyjna warstwa utworu. Każda narracyjna luka lub zwieszenie akcji wypełniane jest dygresją, której zadanie daleko wykracza poza cele retardacji — zwiększenie napięcia u czytelnika. Pierwszy taki zabieg znajdujemy już na

i obejmować jedną, całą i skończoną akcję, posiadającą początek, środek i koniec, aby podobnie jak cała i jednolita istota żyjąca mogła dostarczyć właściwej przyjemności" (ARYSTOTELES: *Poetyka*. Tłum. H. PODBIELSKI. Wrocław 1983, s. 72).

⁴ L. STERNE: *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy...*, s. 7.

początku utworu, w rozdziale czwartym. Zawieszając akcję (poczęcia Tristrama), narrator (Tristram) ustanawia swoistą sytuację wypowiedzania, którą jest spisywanie historii własnego życia. Historia ta ma przybrać formę powieści, tej właśnie powieści:

Wiem, że jest na świecie pewien gatunek czytelników, jak również wielu innych zacnych ludzi, nie będących w ogóle czytelnikami, którzy czują się markotni, jeśli autor nie wtajemniczy ich od początku do końca we wszystkie szczegóły dotyczące jego osoby. [...] Ponieważ zaś historia mojego żywota oraz moje myśli zrobią prawdopodobnie pewien rumor w świecie, a także, jeżeli moje przypuszczenie nie jest błędne, książka ta będzie się cieszyła u ludzi wszystkich stanów, kondycji i zawodów nie mniejszą poczytnością niż *Wędrowki pielgrzyma*, a w końcu zaś osiągnie to, czego Montaigne obawiał się dla swych *Esejów*, a mianowicie stanie się rozrywką bawialni — uważam za właściwe kolejno u każdego zasięgnąć rady; i dlatego prosić muszę o pobłażanie, że nieco dłużej będę używał tej samej pisarskiej metody⁵.

Tą metodą, o której mówi Tristram, jest pieczołowite wyodrębnianie z materiału fabularnego nieistotnych, zdawałoby się, dla rozgrywającej się akcji szczegółów, przeskoków czasowych i sytuacyjnych oraz uzasadnianie owych zabiegów narracyjnych w autotematycznych dygresjach. Tristramowi-narratorowi przede wszystkim zależy na takim prowadzeniu opowieści, by stanowiła pożywkę intelektualną zarówno dla niego samego, jak i czytającego. A przecież:

Pisarstwo umiejętne (bądźcie pewni, że moje za takie uważam) jest czymś w rodzaju towarzyskiej konwersacji. Podobnie jak ktoś, kto umie się zachować w grzecz-

⁵ Ibidem, s. 10–11.

nej kompanii, nie ośmieli się mówić wszystkiego, tak żaden autor, świadomy słusznych rygorów etykiety i dobrego wychowania, nie pozwoli sobie na myślenie wszystkiego. Wyrazem najprawdziwszego hołdu dla pojętności czytelnika będzie przyjacielskie podzielenie tej materii na pół i pozostawienie pewnego pola również dla jego wyobraźni⁶.

Tristram nie zawsze jednak jest tak ugodowy wobec wymagań wyimaginowanego (modelowego) czytelnika. Czasem wikła się z nim w polemikę, zwłaszcza gdy podejrzewa, że ten wyobrażony krytyk jego kunsztu pisarskiego gotów jest użyć mocnych argumentów, podważających jego talent i umiejętności kompozycyjne. Tak się dzieje niejednokrotnie. Na przykład wtedy, gdy narrator po kilkudziesięciu stronach dygresyjnych rozważań i anegdot, powraca do porzuconego wątku własnych narodzin, słusznie zauważając, iż „od chwili, w której [...] stryjaszek Toby zadzwonił i ojciec polecił Obadiaszowi, aby osiodłał konia i udał się do dra Słopa, cyrulika położnego, czytelnik znośnie biegły w sztuce czytania spędził nad lekturą mniej więcej półtorej godziny”⁷. A czas to w istocie wystarczający Obadiaszowi na podróż tam i z powrotem.

We fragmencie tym narrator celowo, acz mylnie, zrównuje czas akcji powieściowej z czasem wypowiedzania (utożsamianym z kolei z czasem lektury), zastępuje jeden drugim, stwarzając tym samym pretekst do kolejnych rozważań i dygresji nad materią pracy pisarskiej i odpierania zarzutów potencjalnego krytyka jego dzieła. Prócz niezwykle komicznego efektu, wynikającego z oczywistego błędu oraz upartego obstawania przy nim, tyrada ta przynosi sporą dawkę autotematycznych refleksji oraz dosyć istotną obserwację. Tristram-narrator stwierdza bowiem, iż pojęcie trwania i upływu czasu dane jest nam wyłącznie przez bieg i kolej-

⁶ Ibidem, s. 118.

⁷ Ibidem, s. 110.

ność naszych myśli — to jedyny zegar, którym warto się posługiwać. Czas, jego postać i bieg, zależne jest od kolejności myśli wypowiadającego się podmiotu. W tym przypadku — od Tristrama, czyli narratora.

To chyba najkrótsza, a i najcelniejsza (auto)charakterystyka powieści Sterne'owskiej. To też wskazówka: z tytułowego życia i myśli, narrator wybiera porządek myśli, nie biografii, podług którego kształtuje swą opowieść. Dygresje, drugorzędne anegdoty, autotematyczne refleksje i swady z czytelnikiem — to one wyznaczają kierunek powieściowemu działaniu się, którego tematem jest życie Tristrama:

Słowem, dzieło moje jest dygresyjne i progresywne — i to jednocześnie. [...] Przeplotłem główny wątek oraz jego przydatki tylu luźnymi wstawkami i tak spletałem i pogmatwałem ruch progresywny i dygresyjny — jedno w kółko w drugim — że ogólnie rzecz biorąc cała machina utrzymywana była w nieustannym ruchu i co więcej utrzymywana będzie przez najbliższe lat czterdzieści⁸.

Ruch progresywny i dygresyjny pokrywa się idealnie z efektem iluzji realności świata przedstawionego oraz efektem deziluzji, który wytrąca z historii i obnaża przed czytelnikiem fikcyjny, powieściowy, tekstowy charakter Tristramowego żywota, a przynajmniej tej jego wersji, którą dzielnie relacjonuje on sam — Tristram-narrator.

Mówiąca/pisząca postać nie tylko ujawnia swój warsztat pisarski, obnaża pewne niedociągnięcia, porównuje swój utwór z innymi dziełami (ot, choćby przywołując *Wędrowki pielgrzyma* Johna Bunyana czy *Próby* Montaigne'a — w całej powieści takich przywołań znajdziemy dziesiątki), ale w swych bezpośrednich zwrotach do czytelnika próbuje też narzucić mu pewien model lektury czy nawet interpretacji. Wielokrotnie więc zwraca uwagę, że niekonsekwencja, brak

⁸ Ibidem, s. 78, 79.

dyscypliny i ładu w prezentowaniu obiecaney biografii jest efektem nie tyle braku zdolności, lecz arbitralnej, pisarskiej decyzji. Sterne bowiem — a wraz z nim narrator — nad warsztat historyka, (auto)biografa, przedkłada wyobrażnię i artystyczną wrażliwość poety czy dramaturga. I choć swe twórcze siły musi wciąż trzymać na wodzy, to wyraźnie wskazuje, co w tej opowieści jemu — narratorowi — sprawia największą przyjemność:

Gdyby historiograf miał możność popędzać historię tak jak poganicz muła — prosto przed siebie — na przykład z Rzymu do Loreto, nie obracając głowy ani w lewą, ani w prawą stronę, mógłby bez nadmierne-go ryzyka przepowiedzieć co do godziny kres swojej podróży. Ale rzecz ta życiowo nie wydaje się możliwa: jeśli jest on człowiekiem obdarzonym choć krztyną fantazji, będzie musiał w czasie drogi pięćdziesiąt razy zboczyć z prostej linii, aby przyłączyć się do tych czy innych wędrowców, przed czym w żaden sposób nie zdoła się ustrzec. Będzie miał przed sobą perspektywy i widoki nieustannie kuszące oko⁹.

Dla rzetelnego historiografa owymi wędrowcami spotykanymi na drodze są dokumenty, archiwa, rejestry, akta, genealogie, do których musi wciąż się odwoływać, zaglądać, chcąc uczynić swą pracę wiarygodną, zbliżoną do prawdy obiektywnej. Dla podmiotu wg Sterne'a są to natomiast dygresje; jak zauważa Tristram: wyrzucając dygresje z narracji (także te autotematyczne) równie dobrze można wyrzucić całą książkę.

Do podobnego wniosku dochodzi Michael Winterbottom, reżyser filmu *Tristram Shandy: wielka ściema* (2005) — dość osobliwej adaptacji Sterne'owskiej powieści. Progresywny ruch fabuły zaczerpniętej z literackiego pierwowzoru dość szybko — w 27. minucie filmu — ustępuje ruchowi autotema-

⁹ Ibidem, s. 41.

tycznych dygresji. Tym, o czym opowiada film jest od tego momentu problematyka **opowiadania w filmie**. Widz śledzi prace ekipy na planie, rozmowy na temat konstrukcji historii i ostatecznego kształtu, jaki ma przybrać dzieło. Reżyser idzie tu tropem powieściowego Tristrama, zastanawiającego się, jak najlepiej powiedzieć to, co ma do powiedzenia. Ekipa podejmuje niektóre wątki powieści, realizuje sceny, po czym je porzuca — tak samo, jak czynił to narrator Sterne'a. Widz nie ma nawet możliwości ich obejrzenia — jak i czytelnik nie miał okazji zaznajomienia się z wieloma wątkami, które bywały zapowiadane, lecz nigdy nie prezentowane. *Wielka ściema* jest w efekcie nie tyle adaptacją powieści, co fabularyzowanym dokumentem o tworzeniu adaptacji, w którym postaci fikcyjne, powieściowe ustępują miejsca aktorom grającym samych siebie — aktorów przygotowujących się do adaptacji *Życia i myśli*...

Zarówno Sterne/Shandy, jak i Winterbottom — każdy na swój sposób — opowiadają o niemożności zrealizowania podjętego zamiaru: literackiej reprezentacji całości istnienia oraz sfilmowania tego, czego sfilmować nie sposób. Porażki obu twórców (dzieło nieukończone, niekompletne, chaotyczne) są zarazem ich zwycięstwami.

Życie i myśli... Sterne'a to dowód na to, że form autotematycznych można szukać już u początków powieści jako gatunku; że nie jest to domena wyłącznie literackiej awangardy pierwszych dekad XX wieku. Zresztą, samego zjawiska autorefleksyjności możemy się dopatrzeć już wcześniej, choćby w dramacie elżbietańskim (najbardziej znanym przykładem jest motyw „teatru w teatrze” z *Hamleta* Szekspira). Można nawet stwierdzić, że w każdej epoce obecne są miejsca szczególnego oddziaływania zainteresowań autorefleksyjnych — czy to w obrębie gatunku, czy rodzaju — co ostatecznie udowadnia historycznie zmienną obecność tego zjawiska w kulturze.

Autotematyzm (zarówno literacki, jak i filmowy, plastyczny, a nawet muzyczny) dziś przeżywa swój renesans. Przez

ten długi okres zjawisko to ewoluowało, zmieniało swe oblicze, krystalizowało nowe formy i strategie. Zmiany to dość istotne, tu wystarczy wskazać cztery główne etapy jego rozwoju: w literaturze XVIII wieku autotematyzm wiązał się ściśle z dydaktyzmem i filozoficzną moralistyką, w XIX wieku z estetyzmem („autor jako strażnik świątyni sztuki, sztuka jako *daimonion*”), dwudziestowieczna awangarda łączyła autotematyzm z degradacją formy powieściowej i kulturowej („autor jako destruktor i analityk sztuki”), wreszcie — autotematyzm postmodernistyczny skupiał i eksploatował wszelkie tradycje gatunkowe („autor jako historyk formy powieściowej, twórczość — postawangardowy syntetyzm”¹⁰). Mimo że formy autorefleksyjne obecne były w literaturze, w powieści, niemal w każdej epoce historycznej i kulturowej, to tak naprawdę historia ich naukowej recepcji jest stosunkowo krótka.

Sam termin „autotematyzm” został wprowadzony do debaty literaturoznawczej przez Artura Sandauera dopiero w 1956 roku. W eseju poświęconym twórczości Brunona Schulza profesor pisał wtedy:

Przeszczepiona z początkiem XX wieku z powieści poetyckiej do prozy i rozbudowana tu z dorywczego chwytu w metodę kompozycyjną ironia romantyczna rodzi szereg utworów, które można by określić jako autotematyczne. Pisarz wprowadza tu siebie samego jako jedną z osób działających. [...] Notatki o innych postaciach stanowią część składową powieści i ukazują na żywo proces jej powstawania¹¹.

Zjawisko opisywane przez krytyka istniało już wcześniej — by wspomnieć choćby, fundamentalną dla kształtowania się nowoczesnej metafikcji jako aparatu krytycznego i po-

¹⁰ B. BAKUŁA: *Oblicza autotematyzmu. Autorefleksyjne tendencje w prozie polskiej po 1956 roku*. Poznań 1991, s. 28.

¹¹ A. SANDAUER: *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*. Wstęp. W: B. SCHULZ: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*. Kraków 1957, s. 11.

znawczego, *Pałubę* Karola Irzykowskiego z 1903 roku — to Sandauer jednak jest autorem terminu, który w kolejnych latach zrobił zawrotną karierę w dyskursie literaturoznawczym. W swej pracy przyglądał się takim zjawiskom jak autoekspresja, poszukiwanie tematu powieściowego w samym procesie twórczym, samoświadomość czy antyrealizm — syntezą tych zjawisk, a także odpowiadających im w krytyce pojęć, miał być właśnie termin „autotematyzm”. Znamienna pozostaje także data powstania terminu — i nie mamy tu na myśli odniesień do przestrzeni pozaliterackiej (politycznej, historycznej) — dla popaździernikowego fermentu kulturowego, jawnie odchodzącego od zgrzebnego socrealizmu, przypomniane i nazwane przez Sandauera zjawisko okazało się ożywczym tchnieniem, pewnym pomysłem czy nawet punktem orientacyjnym. Stawało się także przydatnym narzędziem dla recepcji dokonań artystycznych zachodniej Europy. We Francji triumfy święci w owym czasie *nouveau roman* z Alainem Robbe-Grillem, Michelelem Butorem i Nathalie Sarraute na czele. Esej tej ostatniej, *Era podejrzliwości*, swoisty manifest nowej powieści francuskiej, ukazuje się w „*Twórczości*” już w 1959 roku i udanie koresponduje z refleksjami Sandauera.

Po roku 1956 polska produkcja powieściowa wyraźnie skłania się ku tendencjom autotematycznym. Światło dzienne oglądają takie utwory jak *Listy do Pani Z.* (1958—1962), *Dżoker* (1966) i *Rynek* (1968) Kazimierza Brandysa, *Słowo i ciało* (1959) Teodora Parnickiego, *Góry nad czarnym morzem* Wilhelma Macha, *Epizod Adama Ważyka*, *Pamiętnik antybohatera* Kornela Filipowicza (wszystkie z 1961 roku), czy wreszcie *Sława i chwała* Jarosława Iwaszkiewicza (1956—1962) oraz pierwsze fragmenty *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego — 1966 rok. Wszystko to to jedynie czubek góry lodowej literatury popaździernikowej, skłaniającej się ku eksplorowaniu problemów samoświadomości literackiej i artystycznej.

Autotematyzm i wzmożona autorefleksyjność objawiła się zresztą nie tylko w literaturze; w 1963 roku Federico Fellini

pokazuje *Osiem i pół*, pięć lat później Wajda realizuje *Wszystko na sprzedaż* — to najbardziej chyba reprezentatywne dla filmowego autotematyzmu dzieła.

Pamiętać musimy, że nie istnieje jeden model lub jedna forma autotematyzmu. Nawet w obrębie tych kilku wymienionych powyżej dzieł poszczególne autorskie strategie — czy to uprawiania refleksji warsztatowej, czy pisarstwa autobiograficznego (albo autofikcyjnego), krytyki kulturowej, ujawniania rozkładu formy artystycznej, jej tekstowego, fikcyjnego charakteru — znacznie się od siebie różnią. Jeszcze wyraźniejszą różnicę dostrzec możemy między polską powieścią autotematyczną lat sześćdziesiątych a wspomnianą *nouveau roman*. Jeśli bowiem polscy prozaicy w znacznej mierze opowiadają o artyście, pisarzu i jego twórczości, to nad Sekwaną samoświadomość artystyczna dotyczy języka, nieufności wobec niego, a dokonuje się poprzez obnażanie schematyzmu literackich czy nawet komunikacyjnych konwencji. U nas zajmują się tym poeci nowofalowi.

W najogólniejszym sensie autotematyczny to taki typ literatury, który zawiera refleksje dotyczące swych własności, te zaś pociągają za sobą problematyzację mimetyczności, kwestionowanie iluzji przedstawienia. Owe tendencje do podkreślania swego literackiego charakteru, a nawet poddawanie destrukcji i ośmieszanie przywoływanych raz po raz konwencji budowy świata w dziele, stanowią również immanentną cechę literatury współczesnej, zwłaszcza tej spod znaku postmodernizmu. Narracje wikłają się tu w metaliterackie dygresje kosztem fabuły, która bywa w takich przypadkach jedynie szczątkowa. Sygnalizują niechęć do narracyjnego relacjonowania rzeczywistości, do jej reprezentacji, gdyż twórczość taka opatrzona jest już podejrzeniem o konwencjonalność i naiwność. Autorzy zatem, zamiast zapewnić czytelnikowi bezpośredni kontakt z przedstawionym światem, z „empirią”, odkrywają przed nim fikcjonalność i językowość narracji, podkreślają jej wrodzoną retoryczność. Wykorzystują w tym celu formy autorefleksyjne.

Narracje te problematyzują swój stosunek do rzeczywistości: tekstowej i pozatekstowej. Istnieje jednak specyficzna różnica między tekstami historycznymi (XVIII-wiecznymi, awangardowymi, popaździernikowymi) a formami autorefleksyjnymi ostatnich dwóch dekad. Te pierwsze w miejsce iluzji realistycznej wprowadzają iluzję podmiotowo-autorską i czynią z autora postać literacką, a z procesu pisania wydarzenie równie ważne (jeśli nie ważniejsze) jak zdarzenia powieściowej fikcji. Charakter współczesnej prozy autorefleksyjnej jest już nieco inny. Wyraża dystans jej twórców do wszelkich stylów i konwencji — „opresyjnych i arbitralnych schematów mówienia i myślenia o rzeczywistości”¹². To konsekwencja kryzysu poznawczego współczesnej humanistyki lub — szerzej — nauki i związanej z nim świadomości tego, że nadawanie kształtu rzeczywistości i jej doświadczanie odbywa się dopiero za pośrednictwem pojęć mowy, języka, narracji. Znaczenie rzeczywistości wytwarza się zatem w procesie opowiadania — gdy przyjmuje postać zwerbalizowaną — to zaś stanowi dostateczny powód do twierdzenia, że rzeczywistość jest fikcją, albowiem fikcyjny właśnie (inaczej: konwencjonalny, arbitralny, językowy, narracyjny) jest sposób jej organizacji w doświadczeniu.

Odpowiedzią ze strony literatury (i nie tylko) jest więc metafikcja, wzrost samoświadomości, wzmożona refleksja wewnątrz dzieła nad swoją językową tożsamością, wyrażone gry formalne, przemieszczanie stylów i chwytów, podkreślanie retoryczności przy jednoczesnym zmniejszaniu znaczenia kategorii prawdopodobieństwa, rezygnacji z głoszenia prawdy, z pretendowania do jej miana. Te zabiegi sprawiają, że dzieło przeobraża się w „autorefleksyjny dyskurs, który tematyzuje i weryfikuje dyspozycje poznawcze, kreacyjne i językowe utworu literackiego”¹³.

¹² W. BROWARNY: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych...*, s. 25.

¹³ Ibidem, s. 60.

Formy autorefleksyjne w literaturze występują w trzech odmianach: tekstowej, językowej oraz autorskiej. O autorefleksyjności tekstowej mówimy, gdy utwór zawiera w sobie komentarz, odnoszący się do swoich indywidualnych własności bądź do innych tekstów lub systemu literackiego i jego elementów: gatunku, konwencji bądź formy podawczej. Komentarz ten może mieć charakter jawny i występować bezpośrednio ze stematyzowaną refleksją metafikcjonalną, może też implikować tylko taką refleksję poprzez zabiegi dekonstrukcyjne, dokonywane na szablonach i konwencjach za pomocą parodii, pastiszu, gier i chwytów kombinatorycznych deformujących fabułę. Wymiar autorefleksyjny mają też relacje transtekstualne (intertekstualność, paratekstualność, metatekstualność, hipertekstualność, architekstualność), które podejmuje utwór — informują one, że ten właśnie tekst istnieje pośród innych tekstów.

Nas interesować najbardziej będzie intertekstualność. O tego typu relacji możemy mówić wtedy, gdy dany tekst odwołuje się do tekstu wcześniejszego i odwołanie to jest ważnym elementem budowy znaczeniowej utworu, gdy „dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów, jednak czynnikiem przewodnim jest tekst odwołujący się, aktywizacja zaś tekstu będącego przedmiotem nawiązania — zjawiskiem wtórnym”¹⁴. Między tymi dwoma tekstami musi zawiązywać się pewna gra, muszą oddać się żywiołowi dialogiczności — by przywołać Bachtina. Intertekstualność, będąc strukturalnym elementem tekstu, jest zatem odwołaniem zamierzonym, adresowanym do czytelnika, którego zadaniem staje się teraz uzmysłowienie, że autor mówi w danym fragmencie cudzymi słowami. Intertekstualność sprzymierza się więc z otwartymi formami wypowiedzi, z utworami odzgującymi się od budowania ciągłego, przejrzystego, solidnego

¹⁴ M. GŁOWIŃSKI: *O intertekstualności*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 5. *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 13—14.

świata przedstawionego. Ciąży ku tym formom, które podkreślają wagę nie prezentowanego świata lecz fakt opowiadania o nim; a więc ku formom nas właśnie interesującym.

Innym typem są językowe formy autorefleksyjne. Te również, co prawda, operują metafikcją, ale zorientowana jest ona nie tyle na relacje międzytekstowe, co na problemy językowe dzieła. Metafikcja językowa — w dużym uproszczeniu — będzie komentarzem na temat stylu, możliwości poznawczych i ekspresyjnych języka, relacji mowy do doświadczenia i rzeczywistości¹⁵. Za językowy zabieg metafikcyjny uznamy też taką formę wypowiedzi, w której sam język będzie wysuwał się na plan pierwszy w roli autonomicznego bytu. W literaturze za metafikcję językową uważa się poetyzację języka, wplatanie w narrację gier i żartów językowych, anagramów, kalamburów, ponadto stylizacje i zakłócenia normy wypowiedzi.

Wreszcie formy podmiotowo-autorskie (autotematyczne), o których mówiliśmy na samym początku, polegają na sytuowaniu w dziele twórczej podmiotowości, postaci autora-pisarza/twórcy jako medium refleksyjności, podejmującego rozważania na temat celów i sposobów kreacji.

A jak wygląda autorefleksyjność w kinie? Jakie przybiera formy, jak się przejawia i czemu służy? Mirosław Przyłipiak napisał kiedyś, że filmowa autorefleksyjność może wyrażać się poprzez trojakiego rodzaju zabiegi: „(1) pokazywanie pracy ekipy, tj. ujawnianie obecności reżysera, operatora, scenarzysty, oświetlenia, kamery, mikrofonu itp.; (2) sygnalizowanie planu wypowiedzi poprzez niekonwencjonalne rozwiązania formalne, nie znajdujące uzasadnienia w fabule czy psychice postaci; (3) otwarte nawiązywanie do dorobku kinematografii, poprzez cytaty z innych filmów”¹⁶. Inni ba-

¹⁵ Zob. W. BROWARNY: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych...*, s. 93.

¹⁶ M. PRZYLIPIAK: *Autotematyzm filmowy a kino dokumentalne*. W: *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Red. Z. BATKO, E. NURCZYŃSKA-FIDELSKA. Łódź 1993, s. 28.

dacze modyfikują tę typologię i (zwłaszcza w kontekście filmowego postmodernizmu) wolą mówić o: (1) filmach o tworzeniu filmów; (2) filmach, których głównym tematem jest kino w szerokim znaczeniu; wreszcie (3) tzw. kinie „otwartym”, które cechować ma przede wszystkim zamiłowanie do gry z widzem, intertekstualnych zabaw oraz formalnej wynalazczości¹⁷.

Filmowe praktyki autorefleksyjne, jak widać, nie różnią się od tych literackich. Także i tu, w filmie, możemy mówić o trzech formach autorefleksyjności:

- podmiotowo-autorskiej — związanej z mimesis procesu twórczego i z samą czynnością realizacji filmu;
- tekstowej — dotyczącej tych wypowiedzi filmowych, które stanowią bezpośredni komentarz do samego dzieła oraz poddają zabiegowi dekonstrukcji szablony fabularne, konwencje i gatunki bądź też inicjują intertekstualne relacje z innymi dziełami filmowymi;
- językowej — problematyzującej sam język filmu oraz jego zdolności narracyjne poprzez zwrócenie uwagi na językowość narracji filmowej, filmowość filmu, czemu towarzyszyć może uruchomienie aktu deziluzji i zerwanie procesu identyfikacji ze światem przedstawionym oraz bohaterami go zamieszkującymi.

Czemu służą i co mają one wyrażać w kinie?

Podobnie jak w literaturze, wyrażają, po pierwsze, pewne relacje na linii kino — rzeczywistość, fakt — fikcja, życie — opowiadanie; po drugie, ukazują stosunek podmiotu-twórcy do sztuki i jej możliwości kreacyjnych oraz poznawczych; po trzecie wreszcie, pozwalają ustosunkować się do kulturowych wzorów oraz tradycji.

Wbrew temu, co zdawać by się mogło, praktyki autorefleksyjne — czy to w literaturze, czy w filmie — służą po-

¹⁷ Zob. P. BILIŃSKI: *Kino (ciagle) mówi o kinie. Filmy autotematyczne ostatniego dziesięciolecia*. „Polisemia” 2012, nr 1. Dostęp online: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8/kino-cigle-mwi-o-kinie> [28.07.2014].

dejmowaniu namysłu nie tylko nad kwestiami estetyki, ale także etyki. Za przykład takich praktyk posłużą tu dwa filmy: *Człowiek z kamerą* (1929) Dżigi Wiertowa oraz *Wszystko na sprzedaż* (1968) Andrzeja Wajdy.

Człowiek z kamerą, **czyli o roli kina w nowej rzeczywistości**

W porewolucyjnej Rosji film pełnił rolę niezwykle istotnego narzędzia w walce ideologicznej. Lenin miał swego czasu powiedzieć, że „film jest dla nas najważniejszy ze wszystkich sztuk”¹⁸. Wtórował mu reżyser Wsiewołod Pudowkin, pisząc, że „film jest największym nauczycielem, ponieważ jego nauki odbiera się nie tylko umysłem, ale całym ciałem”¹⁹.

Od listopada roku 1918 po froncie wschodnim kursował „agit-pociąg”, będący bazą kampanii propagandowej prowadzonej wśród żołnierzy Armii Czerwonej. Prócz prasy drukarskiej i zespołu teatralnego na jego pokładzie podróżowali operatorzy filmowi i technicy. Ich zadaniem było zbieranie materiału filmowego i przesyłanie go do Moskwy, tam trafiały na biurko urodzonego w Białymstoku studenta medycyny i futurystycznego poety, Denisa Arkadjewicza Kaufmana, posługującego się pseudonimem Dżiga Wiertow. Filmowy materiał, będący zapisem walk oraz zniszczeń, był przez niego montowany w propagandowe filmy publicystyczne pt. *Tydzień Filmowy*. Jeśli nowe materiały nie docierały na jego biurko na czas, Wiertow ciął stare kroniki i składał z nich nowe filmy. Było ich w sumie 43.

W 1922 roku Wiertow był już odpowiedzialny za produkcję kroniki *Kino-Prawda* (tytuł stanowił aluzję do gazety

¹⁸ Zob. S. KRACAUER: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Tłum. W. WERTENSTEIN. Warszawa 1975, s. 181.

¹⁹ Ibidem.

„Prawda”, założonej przez Lenina w 1912 roku). Nie realizował jej sam. Operatorem filmowym, który chodził od rana do nocy i filmował wszystko, co wydało się mu interesujące, był brat Wiertowa, Michaił Kaufman. Zrealizowana przez nich seria liczyła 23 odcinki 15-minutowych tygodników filmowych, dokumentujących życie porewolucyjnej Rosji. Większość z nich ma charakter dokumentalny. To rejestracja najzwyklejszych wydarzeń i przypadków życia codziennego — nie pozbawiona jednak wymiaru agitacyjnego i propagandowego.

Połączenie pasji dokumentalistycznej z agitacyjną i propagandową przynosi idea Kino-Oka. Wraz z bratem, operatorem, i żoną, Jelizawietą Swiłową, montażystką, ogłasza w 1922 roku radykalny manifest, negujący rozrywkowe kino zachodnie. Ma ono bowiem przedstawiać wyidealizowany świat burżuazji, podczas gdy kinoocy postulują „prawdziwe” filmowanie zwykłych, prostych ludzi (rzecz jasna „prawda” oznacza tu nie bierne odzwierciedlenie rzeczywistości protofilmowej, lecz jej interpretację w duchu idei komunistycznej). Manifest Wiertowa jest radykalnym wystąpieniem przeciw inscenizacji i filmowi fabularnemu, który uważa za wymysł estetyki burżuazyjnej: „Uważamy za bzdurę psychologiczny rosyjsko-niemiecki dramat filmowy”²⁰. Fabuła filmowa daje tylko i wyłącznie iluzję kontaktu z rzeczywistością. To wprawianie widza w stan „pijackiego oszołomienia”, które podsuwa jego podświadomości pewne idee i myśli. Tymczasem Wiertow nie chce działać na podświadomość, lecz aktywizować intelekt i uruchamiać aktywną reakcję widza. Nie chodzi mu o sugestywność iluzji, lecz pracę uświadamiania widza. Reżyser, jego zdaniem, nie powinien ingerować w rzeczywistość, zmieniać jej choćby samym faktem swej obecności. Jego rola sprowadza się do wytworzenia „więzi wizualnej” między sfilmowaną rzeczy-

²⁰ D. WIERTOW: *Człowiek z kamerą. Wybór pism*. Tłum. T. KARPOWSKI. Warszawa 1976, s. 17.

wistością a widzem. Materiał zbierać powinien ukradkiem, znieńcka i takie właśnie „fakty filmowe” („każde drgnięcie życia sfilmowane bez inscenizacji, każdy oddzielny kadr wzięty z życia takiego, jakie jest”²¹) przedstawiać widzowi. O projekcie Kino-Oka napisał, że to

pierwsza w świecie próba stworzenia dzieła filmowego bez udziału aktorów, dekoratorów, reżyserów, bez korzystania z atelier, dekoracji i kostiumów. Wszystkie osoby działające czynią to, co zazwyczaj robią w życiu. Prawdziwy film atakuje za pomocą kamery naszą rzeczywistość i — ukazując pełne sprzeczności warunki życia społecznego i materialnego — rozwija tematykę twórczej pracy. [...] Kinoocy idą od tworzywa do utworu filmowego (nie odwrotnie) i nie uważają za słuszne, by przy rozpoczęciu pracy przedstawiać „scenariusz”. Scenariusz jako twór literackiego konceptowania zniknie w najbliższych latach całkowicie²².

Odmawiając fotografowania czegokolwiek, co nie jest autentyczną, niezafałszowaną prawdą, uważa jednocześnie, że dzieło filmowe powstaje dopiero w procesie montażu, który w realizowanych przez siebie filmach doprowadza do mistrzostwa: dzieli i łączy ujęcia w myśl reguł matematycznych i zasad muzycznego rytmu, posługuje się techniką dzielenia obrazu (w osi pionowej i poziomej) oraz superimpozycji (nakładanie obrazów), dzięki którym jest w stanie osiągnąć zadziwiające efekty specjalne.

Wiara, z jednej strony, w moc „faktu filmowego”, z drugiej — w decydującą rolę montażu (kreacji), pozornie zdają się wykluczać. Pamiętać jednak musimy, że reżyserowi nie chodzi wyłącznie o jak najwierniejsze dokumentowanie rzeczywistości. Tu gra idzie o coś całkiem innego.

Już w samej nazwie „kino-oko” ujawnia się idea supremacji obiektywnego oka kamery nad subiektywnym okiem

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 41.

ludzkim. Wiertow przekonany jest, że oko kamery widzi więcej i lepiej. Utwierdził się w tym, przeprowadzając ćwiczenia i eksperymenty ze zwalnianiem projekcji materiału filmowego — dostrzegał wtedy to, co w trakcie kręcenia filmu oraz podczas zwykłej projekcji pozostawało poza percepcją²³. Stąd wniosek, że w procesie produkcji — zbierania materiału filmowego — nie należy wpływać na pracę kamery i jej możliwości poznawcze: „Oko podporządkowuje się woli kamery filmowej”²⁴. W procesie postprodukcji (montażu i przygotowywania filmu w ostatecznym kształcie) celem staje się, po pierwsze, wydobyć za pomocą wszelkich możliwych środków ekspresji filmowej, zarejestrowanej przez oko kamery, prawdy; po drugie, przedstawienie widzowi nie tylko „faktu filmowego” ale także możliwości percepcyjnych kamery; po trzecie wreszcie, nauczenie go podobnego postrzegania rzeczywistości, wykształcenie u niego nowego wzoru widzenia, „widzenia wszechogarniającego”. Chodzi zatem o „filmowe odczucie świata”:

Wyzwolony z więzów czasu i przestrzeni zestawiam ze sobą wszelkie, jakie mogę uchwycić, punkty wszechświata²⁵.

Tym, co łączyło owe punkty, była nie fabuła, scena, anegdota, lecz temat. Kino to nie dramaturgia, lecz interpretacja rzeczywistości postrzeganej na sposób filmowy, czyli wszechogarniający.

Materiał do *Człowieka z kamerą* Wiertow kręcił wraz z bratem w latach 1928–1929, nie myśląc o konkretnym filmie. Był to rodzaj filmowych notatek. Utrwalał w nich obraz kilku radzieckich miast, m.in. Moskwy, Odessy i Kijowa. Taśmy oddawał w ręce żony, Jelizawiey Swiłowej. Na sto-

²³ Zob. A. KOŁODYŃSKI: *Wiertow: entuzjazm i kamera*. „Kino” 1979, nr 11, s. 32–37.

²⁴ D. WIERTOW: *Człowiek z kamerą*. *Wybór pism...*, s. 27.

²⁵ Ibidem, s. 29.

le montażowym konkretne miejsca przeobraziły się w abstrakcyjne miasto uniwersalne, twórcom nie chodziło przecież o mimetyczne naśladowanie rzeczywistości filmowanej. Łączenie klatek i ujęć dyktowane było ideą zgodności — ale nie z rzeczywistością, lecz zgodności relacji między poszczególnymi własnościami fragmentów. Chodzi o relacje skali kadru, kompozycji obrazu, kąta widzenia kamery, gry światła i cienia, kierunku wewnątrzkadrowego ruchu, zmieniającej się szybkości projekcji.

Futurystyczne miasto zostało zantropomorfizowane (budzi się ze snu, poddaje rannej toalecie, by zacząć pracę jako doskonale funkcjonujący organizm), a ludzie urzeczowiani (człowiek o świecie zrównany z manekinem na sklepowej wystawie, robotnik jako przedłużenie maszyny). Ale miasto jest tu zaledwie pretekstem do wypowiadania się na całkiem inny temat. Dynamiczne ujęcia i sceny spina pewna tematyczna klamra: jest to przygotowanie do projekcji filmowej w kinie (scena otwierająca) oraz zakończenie seansu i wyjście widowni z sali (scena końcowa). Bo też *Człowiek z kamerą* jest filmem o fenomenie „filmowości”.

Tym, co oglądamy na ekranie, jest praca nad filmem i jej dwie fazy: produkcja i postprodukcja. Wiertow pokazuje je równoległe (naprzemiennie), oglądamy więc wyjazd ekipy operatorskiej w teren (w miasto) oraz kolejne sceny łapania życia na gorąco, w biegu. Kinoocy są wszędzie: w tramwaju, pod pędzącym pociągiem, w urzędzie stanu cywilnego, w fabrykach, w knajpach, na stadionie; wchodzą na dachy budynków, zwisają z przesł budowanego mostu, kręcą ujęcia w sunącym u boku drożki samochodzie; nie ma takiego faktu, który nie byłby wart zanotowania. Notatki te trafiają do montażystki, której zadaniem jest katalogowanie, porządkowanie i segregowanie materiału filmowego oraz jego obróbka na stole montażowym. Wiertow pokazuje tu całą wypracowaną przez siebie technikę montażu. Nie same efekty (te też) — ale właśnie technikę — zabiegi, które sprawiają, że oglądamy taki, a nie inny film.

Bohaterem swojego filmu *Wiertow* czyni zatem myślenie wizualne, myślenie filmowe. To opowieść o czynieniu notatek filmowych i ich opracowywaniu, składaniu w sensowną, choć cały czas niosącą znamiona brulionu, całość. O refleksyjności: jej przedmiocie (autentyczne miasto, które się filmuje) oraz jej procesie i narzędziach (kamera filmowa, stół montażowy oraz materiał z zarejestrowanym obrazem miasta).

W *Człowieku z kamerą* wskazać można przynajmniej dwie różne formy autorefleksyjności. Pierwsza, podmiotowo-autorska, obejmowałaby te ujęcia i sceny, w których oglądamy operatorów i montażystkę oraz ich pracę — sposoby rejestrowania rzeczywistości oraz kształtowania znaków języka filmowego. Druga, językowa — obejmuje te fragmenty, w których filmowość filmu wysuwa się na plan pierwszy. A to większa część *Człowieka...*, w którym krótkie, migawkowe ujęcia nie pozwalają widzowi skonstatować żadnej refleksji na temat prezentowanego świata, prócz tej, że został on sfilmowany. W poczet form językowych należy też zaliczyć te ujęcia, w których prezentowane są same figury języka filmowego: gdy prezentuje się jakąś scenę nie tyle ze względu na treść, jaką niesie, ile sposobu, w jaki to czyni i efektu, jaki może przynieść.

Człowieka z kamerą można czytać jako film o powstawaniu filmu bądź film o *Wiertowie* i kinookach²⁶. W jednej ze swych notatek reżyser zapisał, że była to próba stworzenia „filmu o języku filmowym, pierwszego filmu bez słów, nie wymagającego przekładu na obce języki. Jeśli w *Człowieku z kamerą* dominuje nie cel, ale środki, to dlatego, że jednym z zadań filmu było zaznajomić widza z tymi środkami, nie zaś ukrywać je, jak się to zwykle dzieje w innych filmach”²⁷.

²⁶ Taką interpretację proponuje Alicja Helman. Zob. A. HELMAN: *Nasz iluzjon: Dżiga Wiertow albo wszechobecność kamery*. „Kino” 1973, nr 5, s. 62–64.

²⁷ D. WIERTOW: *Człowiek z kamerą*. Wybór pism..., s. 121.

Byłby to więc film o operatorze, o środkach filmowych, ale na pewno też i specyficznym, charakterystycznym wyłączenie dla niej sposobie patrzenia na rzeczywistość:

Kamera ma wyjątkową zdolność uchwytowania rzeczy, które teraz oto stają się lub przemijają bezpowrotnie. Widzi świat w pędzie, w locie i potrafi dać temu wyraz i sama stać się obserwatorem dynamicznym, zmieniającym położenie i punkt widzenia²⁸.

Idea kino-oka, którą wyłożył i zaprezentował w swym filmie Wiertow, wykracza daleko poza kino fabularne z wszechwładnym demiurgiem kreującym fikcyjne światy oraz poza beznamietną obserwację kina dokumentalnego. Zadaniem i przeznaczeniem kino-oka jest współuczestnictwo w zmieniającej się, dynamicznej rzeczywistości. Tego właśnie Wiertow wymaga od kina, ale i od widzów, na których chce wpływać i ich angażować.

Doskonałym tego przykładem jest scena stadionowa: obserwujemy zawody sportowe — w pierwszej dyscypliny lekkoatletyczne, potem mecz futbolowy. Ale z fragmentów tych nie dowiadujemy się niczego o wynikach, osiągnięciach czy samym przebiegu meczu. Krótkie ujęcia, dynamiczny montaż, niekonwencjonalne sposoby kadrowania czy zwolnione ujęcia sugerują natomiast, że kamera nie tylko patrzy i rejestruje, ale bierze w tych wydarzeniach udział.

Wszystko na sprzedaż

Punktem wyjścia fabuły filmu Wajdy jest nieobecność jednego z aktorów na planie filmowym w pierwszy dzień zdjęć. Reżyser Andrzej — *porte parole* samego Wajdy — (w tej

²⁸ A. HELMAN: *Nasz iluzjon: Dżiga Wiertow albo wszechobecność kamery...*, s. 64.

roli Andrzej Łapicki) wykonuje za nieobecnego zadanie aktorskie: biegnie po peronie za pędzącym pociągami, próbuje chwycić za klamkę i wskoczyć do środka. Nie udaje mu się ta sztuka — wpada pod koła rozpędzonego składu.

O tym, że to przygotowania do kręcenia filmu, że człowiek, który zniknął pod kołami, jest aktorem (a nawet reżyserem!) dowiadujemy się dopiero w momencie, gdy wspina się z powrotem na peron i pyta, czy dobrze wypadł.

Ta otwierająca film scena zapowiada i uruchamia trzy tematy, trzy problemy, które podejmuje autor w dziele, do którego sam napisał po raz pierwszy scenariusz, nie posiłkując się literaturą, na której uprzednio budował swe filmy.

Pierwszy ogniskuje się wokół śmierci Zbigniewa Cybulskiego i poczucia dojmującej, potrójnej straty — przyjaciela, aktora, przedstawiciela pewnego pokolenia. Drugi wyznacza namysł nad własnym dorobkiem artystycznym (autorefleksyjność podmiotowo-autorska) oraz wartością i miejscem pośród innych dzieł tego, co się do tej pory w języku filmu opowiedziało (autorefleksyjność tekstowa). Wreszcie trzecią kwestią jest zacierająca się, niemal niewidoczna granica rozdzielająca (ale też spajająca w nierozdzielalną całość) to, co fikcyjne i rzeczywiste, autentyczne i mityczne, prawdziwe i udawane, prywatne i publiczne, zarazem przeszłe i nadchodzące.

Młodszy o rok od Wajdy Zbigniew Cybulski (ur. 1927) zagrał w trzech jego pełnometrażowych filmach i jednej noweli. Był Kostkiem, chłopakiem z warszawskiego powstania w debiutanckim dla obu twórców *Pokoleniu* (1955), Maćkiem Chełmickim, osamotnionym i zagubionym żołnierzem AK w *Popiele i diamentach* (1958), Edmundem w *Niewinnych czarodziejach* (1960) i wreszcie kombatantem Zbyszkim w *Miłości dwudziestolatków* (1962).

We *Wszystko na sprzedaż* Cybulski jest wszystkimi tymi postaciami naraz — tyle, że nie ma jego samego. Ekipa filmowa oczekuje pojawienia się Aktora, lecz on nie przychodzi. Rozpoczynają się jego poszukiwania, w których uczest-

niczy reżyser oraz Ela (Elżbieta Czyżewska) — żona aktora i dawna miłość reżysera — a także Beata (Beata Tyszkiewicz) — żona reżysera i dawna miłość aktora. Wkrótce dowiadują się, że Cybulski nie żyje — zginął, wskazując do rozpedzonego pociągu.

Sam Cybulski, kilkanaście miesięcy przed rozpoczęciem zdjęć, zginął na peronie wrocławskiego dworca w ten właśnie sposób — pod kołami pociągu. Początkowa scena filmu zdaje się przywoływać to właśnie tragiczne zdarzenie. Reżyser Andrzej odtwarza śmierć Cybulskiego, ale mocą relacji intertekstualnych przywołuje przecież także jego role filmowe, bo podobną scenę biegu razem z pociągiem oglądamy w filmie — *nomen omen* — *Pociąg* (1959) Jerzego Kawalerowicza. Grany przez Cybulskiego Staszek biegnąc, rozmawia ze stojącą w oknie Martą (Lucyna Winnicka). Próbuje przekonać ją, by do niego wróciła. Zawiadowca stacji krzyczy za nim, by wreszcie wsiadał. Wajda portretuje tu więc Cybulskiego bez Cybulskiego:

Miejsce fabularnej rekonstrukcji zdarzeń [z życia aktora — przyp. T.G.] zajęła relacja fragmentaryczna, coś jakby zapis-notatnik samego życia. Nie ujawniona na ekranie postać aktora rekonstruuje się tu z ułamków odbitych w świadomości osób, wśród których żył²⁹.

Ułamki te pochodzą tak z życia prywatnego, jak i z życia postaci, które odgrywał, dzieł filmowych, w których się pojawiał. Opowiadać o aktorze — zdaje się twierdzić Wajda — można przede wszystkim opowiadając o postaciach, które wykreował i o tym jak je tworzył. Jakie to zatem były role i jakie aktorstwo?

Przed wszystkim hybrydyczne — i to w dwojakim sensie. Doskonałym tego przykładem może być gra Cybulskiego w *Popiele i diamencie*. Aleksander Jackiewicz wskazuje,

²⁹ B. MRUKLIK: *Życie na sprzedaż*. „Kino” 1968, nr 12, s. 7.

że w postaci Maćka Chełmickiego mieszały się cechy przeszłości ze współczesnymi cechami: „z jednej strony były w tej roli, w jej linii dramaturgicznej i filozofii [...] motywy aż ze Słowackiego; z drugiej cierpkość, nerwowość, liryzm pod maską nonszalancji i twardości, tak charakterystyczne dla rówieśników Cybulskiego i jego młodszych kolegów”³⁰. W tej praktyce aktorskiej dochodzi także do innego rodzaju zmieszania — choć w tym przypadku należałoby już raczej mówić o praktyce bycia jako takiego. Chodzi tu o włączanie rzeczywistego Cybulskiego do kreowanej przez niego postaci (specyficzne zachowanie, gesty, a nawet ubiór) oraz transfer w odwrotnym kierunku — przejmowanie od postaci jakichś fragmentów jej historii, jej atrybutów (blaszany kubek Maćka Chełmickiego, skórzana kurtka z *Salta* Tadeusza Konwickiego) i włączanie do własnego życia oraz legendy.

Z tego też powodu opowieść o Aktorze nie może nie być opowieścią o kinie — intertekstualną i autotematyczną, w której trudno odróżnić fakt od fikcji. Bo czy ta postać kobiety na ekranie wypowiada słowa Beaty, żony filmowego reżysera Andrzeja czy Beaty Tyszkiewicz, aktorki oraz żony (wtedy) Andrzeja Wajdy? Czy scena z próbą zabicia (?) Beaty przez Elżbietę ma miejsce w ich świecie rzeczywistym, czy może zaraz okaże się sceną z realizowanego pod okiem Andrzeja filmu — tak samo jak w przypadku próby samobójczej Elżbiety? Trójka bohaterów w swych poszukiwaniach nieobecnego aktora zawsze natrafia na film — w sensie dosłownym lub przenośnym.

Andrzej pojawia się na planie filmu historycznego (*Pan Wołodyjowski*) w dniu, w którym realizowana jest scena bitewna i atak husarii. Wajda i tu nie przestaje ujawniać kulis kuchni filmowej, lecz w tym przypadku obrazowi nadaje wymiar groteskowy: oto dookoła operatora z kamerą biega statysta z przymocowanymi do pleców husarskimi skrzydłami z papier maché, w dalszej odległości sunie husaria.

³⁰ A. JACKIEWICZ: *Moja filmoteka. Kino polskie...*, s. 43.

Chodzi o efekt, o wywołanie wrażenia potęgi i liczebności. W kinie liczy się bowiem efektowność i wrażenie, a nie prawda. Scena ataku husarii to intertekstualne nawiązanie do dwóch wcześniejszych filmów Wajdy: *Popiołów* i *Lotnej*. W tym ostatnim pokazał atak polskiej kawalerii na czołgi. Teraz temu przywiązaniu do symboli i narodowej mitologii przygląda się z autoironicznym uśmiechem.

Elżbieta i Beata docierają w pewnym momencie do wiejskiej świetlicy, w której Aktor miał spotkać się z publicznością. Rzecz jasna, już go tam nie ma — jest za to gospodarz świetlicy, który opowiada z zachwytem, jak to Aktor „leżał tu i pokazywał jak w filmie się kona”. Tym filmem jest oczywiście *Popiół i diament* i jego ostatnia scena, w której Maciek Chelmski zostaje postrzelony przez polski patrol wojskowy, jeszcze się zrywa i ucieka, zostawiając ślady krwi na rozwieszonych prześcieradłach, ostatecznie jednak trafia na wysypisko śmieci, gdzie w strasznych konwulsjach umiera.

Popiół i diament przywoływany jest w tym filmie najczęściej — to on bowiem wykreował Cybulskiego i zapoczątkował jego mit reprezentanta dwóch pokoleń: ówczesnej młodości oraz Kolumbów. Nie da się mówić o Cybulskim bez *Popiołu* — tak samo jak nie da się mówić o dziele Wajdy bez Cybulskiego.

Pojawia się w filmie taka próba, ale nieudana. Daniel (Daniel Olbrychski), który w filmie Andrzeja ma zastąpić nieobecnego Aktora, na blacie w hotelu Bristol zapala szklanę spirytusu. Na sali jest też przyjaciel Maćka Chelmskiego z *Popiołu*, Andrzej (Adam Pawlikowski). Spogląda w stronę Daniela, ale ani człowiek, ani szklanka (czy to w funkcji symbolu czy cytatu) nie robią na nim żadnego wrażenia. Nie ma Aktora, nie ma symbolu, nie ma Sprawy.

Autorefleksyjny film Wajdy, wychodząc od doświadczenia straty przyjaciela, współpracownika, aktora, wie-dzie przez problematykę odchodzenia pewnego pokolenia i wyznawanych przez nie ideałów i wartości: wolności (artystycznej, indywidualnej, zbiorowej) oraz poczucia odpo-

wiedzialności za innych — a tą jest przecież pamięć o tych, którzy odeszli oraz pielęgnowanie tradycji, które było udziałem Cybulskiego i Wajdy choćby w *Popiele*.

Wszystko na sprzedaż można zatem czytać jako próbę pracowania podwójnej straty czy też rozstania — z Cybulskim oraz z dotychczasowym sobą i własną postawą twórczą. Pielęgnowanie pamięci tego, co odeszło (osób, spraw, idei — także artystycznych) nie powinno blokować dostępu do tego, co właśnie się staje. W finałowej scenie filmu Andrzej w towarzystwie Daniela, Elżbiety i Beaty dociera na miejsce wypadku, w którym zginął Nieobecny. Chce tę śmierć nakręcić. Tragicznie zmarłego ma zagrać właśnie Daniel. Obok torów znajduje się stadnina — konie zaczynają biec. Daniel po chwili jest między nimi. Andrzej odwraca się w tamtą stronę, każe go filmować. Daniel nie jest Nim i nigdy nie będzie — i dlatego właśnie wart jest uwagi. W tym momencie właśnie następuje przemiana reżysera: filmowego Andrzeja i samego Wajdy.

W kilka miesięcy po premierze *Wszystko na sprzedaż*, Barbara Mruklik napisała:

Wydaje się, że w filmie tym Wajda podejmuje nowe artystyczne doświadczenie [...] odcinając się od dawnych symbolicznych i metaforycznych znaków³¹.

Nie jest to jednak zerwanie całkowite — spojrzenie Andrzeja, odchodząc od jednego symbolu, natrafia na drugi.

A. Zalecana lektura:

1. A. JACKIEWICZ: *Film w filmie*. W: IDEM: *Film jako powieść XX wieku*. Warszawa 1968.
2. A. LEWICKI: *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław 2007.
3. T. SOBOLEWSKI: *Kino gada do siebie*. „Kino” 2009, nr 6.

³¹ B. MRUKLIK: *Życie na sprzedaż...*, s. 17.

4. G. STACHÓWNA: *Autotematyzm literacki i filmowy na przykładzie „Kochanicy Francuza” Johna Fowlesa i Karela Reisa*. „Kino” 1986, nr 2.
 5. A. HELMAN: *Autotematyzm — „twórcza zdrada” kina*. W: *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Red. E. NURCZYŃSKA-FIDELSKA i Z. BATKO. Łódź 1993.
- B. Propozycje pytań i zadań:
1. Po obejrzeniu filmu A. Wajdy proszę spróbować wyjaśnić możliwe znaczenie/znaczenia tytułu filmu *Wszystko na sprzedaż*. Co się tu wystawia „na sprzedaż” i kto tego dokonuje?
 2. Jaką funkcję w filmie *Funny games* (1997) M. Hanekego pełnią zabiegi deziluzji — zwracanie się bohaterów wprost do widza oraz podkreślanie filmowości filmu (np. przewijanie „na podglądzie” akcji). Czy wyłączenie uwydatniają fikcyjność świata przedstawionego, czy może zwracają uwagę na jakiś istotny problem?
 3. Proszę stworzyć listę literackich i filmowych intertekstów, które pojawiają się w filmie *Pół serio* (2000) T. Konneckiego (np. *Gwiezdne wojny* G. Lucasa, kino I. Bergmana).

Nowe wołanie o autentyk

Twórczość filmowa jako eksperymentowanie

Lars von Trier — nazywany niekiedy cynicznym manipulantem, innym razem geniuszem kina czy wreszcie jego cudownym dzieckiem — wniósł do kinematografii w latach 90. XX wieku ożywczy ferment. Sygnowany przez niego (i Thomasa Vinterberga) Manifest Dogma 95, ostatni — do tej pory — wielki manifest w dziejach kina europejskiego, stał się inspiracją dla wielu twórców, marzących o uczynieniu kina narracyjnym medium mówienia „prawdy” o człowieku.

Na samym wstępie należy jednak zaznaczyć, że twórczość Duńczyka jest bardzo różnorodna — przede wszystkim pod względem stylistycznym. Von Trier znany jest bowiem ze swego zamiłowania do eksperymentów. Eksperymentowanie to polega przede wszystkim na konstruowaniu takiej formy filmowej, w której styl nie będzie podporządkowany opowiadaniu, nie będzie umożliwiał łatwej identyfikacji widza z bohaterami i zanurzenia się w świecie przedstawionym, lecz będzie stawiał opór. Widz ma być cały czas świadom uczestniczenia w fikcji. Tylko to, twierdzi reżyser, pozwala na dotarcie do prawdy i autentyzmu.

W twórczości filmowej von Triera ujawnia się jego zamiłowanie do trylogii. Zrealizował Trylogię Europejską (*Element zbrodni* — 1984, *Epidemia* — 1988, *Europa* — 1991), Trylogię Złotego Serca (*Przełamując fale* — 1996, *Idioci* — 1998,

Tańcząc w ciemnościach — 2000) oraz Trylogię Amerykańską (*Dogville* — 2003, *Manderlay* — 2005, *Washington* — 2009). Jeśli w Trylogii Europejskiej widoczna jest fascynacja nowymi zdobyczami technicznymi, to w Trylogii Serca — wyraźny odwrót od tychże, tzn. nowoczesne technologie zostają okrojone do minimum. To także nie stanowi żelaznej zasady, bo jeszcze w ramach tej samej trylogii Duńczyk kręci *Tańcząc w ciemnościach* — film, który, będąc jednocześnie hołdem dla konwencji musicalu oraz jej przełamaniem, zrywa z jedną z najważniejszych zasad Dogmy, mówiącą o tym, że jedynym dopuszczalnym dźwiękiem w filmie jest ten, którego źródło widoczne jest na ekranie. W pierwszym filmie Trylogii Amerykańskiej von Trier posuwa się jeszcze dalej: rezygnuje z autentycznej scenografii i plenerów: aktorzy grają pośród namalowanych kredą na podłodze ogromnej hali zdjęciowej „dekoracji”.

Przedostatnim dziełem von Triera w dorobku jest *Antychryst* — film, w którym niepokorny reżyser próbował stawić czoło horrorowi. I znów — stosując znane z *Przełamując fale* przerywniki w postaci tytułów kolejnych rozdziałów filmu — nie pozwala widzowi na pełną identyfikację i zanurzenie w przerażającym świecie. W efekcie film wzbudził, co zrozumiałe, sporo kontrowersji, dotyczących czy to nagromadzenia symboli i zmieszania odwołań religijnych, mitycznych i historycznych (co doprowadziło do ich zbanalizowania), czy też dotyczących epatowania sadomasochizmem.

Nie należy również zapominać o wcześniejszych eksperymentach von Triera. W *Pięciu nieczystych zagraniach* każe swojemu dawnemu nauczycielowi, Jorgenowi Lethowi, aktorowi z krótkometrażowego filmu *Doskonały człowiek*, jeszcze pięciokrotnie ów film „odegrać”. Za każdym razem stawia przed nim jakąś przeszkodę i wymagania, jak gdyby licząc na potknięcie twórcy. Von Trier pokusił się również o filmową adaptację *Medei*, zrealizowaną na podstawie scenariusza swego mistrza, Carla Theodora Dreyera.

Manifest Dogma 95 a manifesty nowofalowe

Dogma 95 nie jest jedynym manifestem sygnowanym przez Larsa von Triera. Pierwszy został opublikowany z okazji duńskiej premiery *Żywiołu zbrodni* 3 maja 1984 roku. Z emocjonalnym zaangażowaniem twórca pisał w nim o zaniku miłości między reżyserem a filmem oraz o potrzebie tworzenia „filmów dziecięcych i czystych”. Kolejne dwa wystąpienia zostały ogłoszone przy okazji premiery *Epidemii* w 1987 roku i *Europy* w 1990 roku. Jednakże te wystąpienia przeszły bez większego echa. Dopiero Manifest Dogmy 95 wzbudził gorące dyskusje. Był on przede wszystkim wyrazem tęsknoty za francuską Nową Falą, a jednocześnie objawem rozczarowania tym, co z owego nurtu zostało. Pisał von Trier:

Mam nadzieję, że *Idioci* są filmem nowoczesnym, a jednocześnie filmem nostalgicznym, który wyraża tęsknotę do francuskiej Nowej Fali i tego, co zdarzyło się w jej następstwie. Nie da się również zaprzeczyć, że Dogmę 95 w znacznym stopniu zainspirowała francuska Nowa Fala¹.

Pamiętać należy, że i samą Nową Falę również poprzedziły manifesty: prekursorski tekst Alexandra Astruca *Narodzinny nowej awangardy: kamera-pióro*, opublikowany w 1948 roku na łamach „L'Ecran Français”, i późniejszy o sześć lat gniewny manifest François Truffaut *O pewnej tendencji kina francuskiego*, który ukazał się w słynnym, trzydziestym pierwszym numerze „Cahiers du Cinéma”.

Tekst Astruca w dużej mierze zainspirował politykę autorską, której rzecznikami i twórcami stali się ostatecznie nowofalowcy.

¹ L. VON TRIER: *Spowiedź DOGMA-tyka*. Tłum. T. SZCZEPAŃSKI. Kraków 2001, s. 242.

Reżyserowanie — napisać — nie jest środkiem ilustrowania czy przedstawianiem sceny, ale prawdziwym pisanem. Autor pisze kamerą, jak pisarz pisze piórem².

Astruc definiował reżysera filmowego jako autora, który komunikuje — przekazuje komuś (odbiorcy, widzowi) jakiś komunikat (myśl, treść) w takim a nie innym kanale czy medium (film), za pomocą pewnego kodu (system języka filmowego, formy filmowej). I czyni to, co istotne, we własnym imieniu.

Manifesty Astruca i Truffaut zbiegały się w trzech punktach. Po pierwsze, oba traktowały o funkcji i znaczeniu autora filmowego. Po drugie, negatywnym punktem odniesienia tych rozważań była rola i praktyki krytyków filmowych jako tych, którzy nie umieją czytać komunikatu filmowego.

Po trzecie wreszcie, przywoływano w nich teksty André Bazina — Astruc z nimi polemizował, Truffaut je w pełni aprobował.

Z obu manifestów (ale też towarzyszących im realizacji filmowych) wyłaniał się pomysł na nowe kino. Miało ono być przede wszystkim bardziej spontaniczne, wręcz amatorskie, i odchodzić od teatralizacji. Proponowane zmiany dotyczyły tak formy i poetyki, jak i samej techniki filmowej oraz praktyki produkcji. Z jednej strony mówiło się o odrzuceniu narracji ciągłej i przeciwstawiano się ciągowi przyczynowo-skutkowemu, z drugiej — wyprowadzano kamerę na ulicę, w naturalne plenery i oświetlenie. W związku z nowymi możliwościami technicznymi i pojawieniem się lekkiej kamery możliwe stało się zmniejszenie liczebności ekipy pracującej przy filmie, w rezultacie więc twórcą filmowym mógł być teoretycznie każdy. Co zresztą sprawdziło się w praktyce — czołowi reprezentanci francuskiej Nowej Fali nie kształcili się na kierunkach filmowych.

² A. ASTRUC: *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro...*, s. 63.

Założenia Dogmy 95 były w pewnych punktach zbieżne z założeniami nowofalowymi. Do tego nurtu manifest sygnowany przez von Triera i Thomasa Vinterberga odnosi się wprost:

Nowa Fala stawiała się coraz gładsza, podobnie jak jej reżyserzy. Nowa Fala nigdy nie stała się silniejsza niż związani z nią ludzie. Antyburżuazyjny film stał się burżuazyjny, skoro ich teorie były oparte na burżuazyjnym pojmowaniu sztuki. Pojęcie autora od początku było burżuazyjną romantyką, czyli... fałszem!³

Świetnie w powyższym fragmencie widać, że w Manifestie Dogmy 95 odrzucono to, co w kinie Nowej Fali było najważniejsze — autora. W tekście Duńczyków zaś pobrzmiewają echa innego manifestu — komunistycznego:

Odpowiedzią jest dyscyplina... musimy umundurować nasze filmy, ponieważ indywidualne dzieło filmowe jest dekadentkie z definicji! DOGMA 95 pozostaje w opozycji wobec indywidualnego filmu⁴.

Odtąd, jak głosi ostatni z dziesięciu zaproponowanych przez autorów punktów „ślubów czystości”, nazwisko reżysera nie powinno pojawiać się w czołówce filmu. Trudno nie dopatrzeć się w zastosowanej retoryce ironii, ale faktem jest, że założenia Manifestu zostały potraktowane przez jego sygnatariuszy poważnie.

We wspomnianych „ślubach czystości” pojawiają się postulaty zbieżne z nowofalowymi: film powinien być kręcony w naturalnych plenerach, „z ręki”, nie wolno używać rekwizytów i dekoracji. Gdy oglądamy *Do utraty tchu* Godarda

³ L. VON TRIER, T. VINTERBERG: *Manifest — DOGMA 95*. W: *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Tłum. T. SZCZEPAŃSKI. Red. A. Gwóźdź. Warszawa 2002, s. 72.

⁴ Ibidem.

z 1960 roku, w którym ujęcia komponowane są często niezręcznie, przypadkowo, a kadry są niedoświetlone, nasuwa się skojarzenie z „dogmatycznymi” założeniami.

Na tym kończą się nam podobieństwa — pozostałe punkty „ślubów czystości” z nowofalowymi założeniami mają już niewiele wspólnego; dźwięk nie może być tworzony bez obrazu, to samo dotyczy muzyki, która może być jedynie diegetyczna. Film musi być kolorowy, nie wolno stosować specjalnego oświetlenia, za wyjątkiem pojedynczej lampy, którą można przymocować do kamery. Zabronione jest używanie efektów optycznych i filtrów. Film nie może zawierać powierzchniowej akcji — morderstwa, broń, pościgi itp. nie mieszczą się w zakreślonych ramach. Akcja rozgrywa się „tu i teraz”. Zabronione są przesunięcia w czasie i przestrzeni. Niedopuszczalne jest również kręcenie filmów określonego gatunku. Ukończone dzieło powinno być rozpowszechniane na taśmie 35 mm w formacie niestandardowym (postulat ten został ostatecznie zmieniony na rzecz korzystania z techniki wideo, której używał również von Trier przy realizacji *Idiotów*). Filmy, które spełniają powyższe postulaty, mogą otrzymać certyfikat z indywidualnym numerem. Do tej pory otrzymało go ponad 200 filmów.

Twórcy spod znaku Dogmy jako pierwsi dostrzegli i wykorzystali fakt, że kino się re-demokratyzuje, że w dobie techniki cyfrowej film może zrobić praktycznie każdy. Po ośmiu latach ta wizja znalazła potwierdzenie. W 2003 roku trzydziestoletni Jonathan Caouette pokazał *Tarnation*, film będący kompilacją archiwalnych, prywatnych nagrań, kręconych ośmioma różnymi kamerami, zmontowany na domowym komputerze. Jego „realizacja” (gromadzenie materiałów audiowizualnych) trwała niemal dwadzieścia lat, ale koszt wyniósł niewiele ponad 200 dolarów.

Mimo że w manifestie Dogmy nie pomieszczono konkretnych wskazówek co do tematyki (z wyjątkiem zakazu „powierzchownej akcji”), to jednak z łatwością można wyodrębnić tematy charakterystyczne dla czołowych filmów

nurtu. Filmy te penetrują zazwyczaj obszary wstydlive, chętnie podejmują tematy tabu, takie jak kazirodztwo i pedofilia — to przypadek *Festen* Thomasa Vinterberga i *Julien: donkey boy* Harmony Corine'a, w których stawia się problem patologii współczesnej rodziny. Bohaterowie usytuowani są poza nawiasem społeczeństwa czy to z powodu choroby psychicznej, czy też społecznego niedostosowania. Na uwagę zasługuje jeszcze jeden znamieny fakt: mimo iż filmowcy nie umawiali się w żaden sposób, to jednak w pierwszych filmach zrealizowanych podług „dogmatycznych” założeń bohaterami uczynili grupę osób.

Oczywiście, gdyby dokładnie filmy te dokładnie prześledzić, to okaże się, że w żadnym z nich nie są spełnione wszystkie postulaty. *Idiotów*, dla przykładu, nakręcił von Trier na taśmie cyfrowej i nie stronił od retrospekcji. Te nieścisłości nie powinny jednak przesłaniać faktu, że Dogma zreinterpretowała na nowo myślenie o kinie. Jej twórcy przeciwstawili się zarówno realizmowi, który dominował wówczas w kinie duńskim, jak i produktom rodem z amerykańskiej „fabryki snów”. Narzucając sobie ograniczenia, przeciwstawili się dominującemu od lat kinu stylu zerowego, wypracowanego jeszcze w złotych czasach Hollywood, lecz praktycznie do dziś obowiązującego.

Przeciw realizmowi, w imię prawdy

Z właściwą sobie pogardą von Trier w manifestie wypowiada się na temat „iluzji”; pisze o „iluzji patosu” i „iluzji miłości”, które zawładnęły współczesną kinematografią. Pojęcie to zestawia z „magicznymi sztuczkami”, z „przewidywalnością” oraz „powierzchnową akcją”, które w efekcie przynoszą „film płytki, [...] iluzjotwórczy”⁵. „Prawda” — pojęcie w twórczości von Triera najważniejsze — została już

⁵ Ibidem.

dawno wyrugowana z filmu. To właśnie w jej obronie staje duński reżyser. Jej, czyli czego? — należałoby jednak zaraz zapytać.

Nie da się ukryć, że manifest Duńczyka jawnie nawiązuje do podobnych przedsięwzięć z okresu wielkiej awangardy. Podobnie jak teksty tworzone wówczas (w latach dziesiątych i dwudziestych XX wieku), manifesty, mające ambicje prze wartościowania pojęcia zarówno sztuki, jak i rzeczywistości, o której sztuka traktuje i do której odnosi się bezpośrednio, pośrednio lub wcale (co także stanowi jakąś formę relacji sztuka — rzeczywistość pozaartystyczna), manifest Dogma 95 należy traktować nie tylko jako otoczkę twórczości filmowej (artystycznej w ogóle), jej dopełnienie czy uzupełnienie, ale integralną część. Zbliżenie do postulatów awangardowych (nie w szczególności, lecz w ogólnym namyśle nad sztuką i rzeczywistością) ma tutaj niebagatelne znaczenie i umożliwia zrozumienie „dogmatycznego” pojęcia „prawdy”.

Jednym z głównych postulatów awangardowych było zniesienie granic między sztuką a rzeczywistością. Rzecz jasna, realizacja owego postulatu różni się w zależności od nurtu, w jaki wpisuje się dane dzieło; trudno nam również szukać podobieństw między filmami René Claira czy Ferdnanda Légera a *Idiotami* von Triera, bo też tych cech, które wyróżniały film awangardowy (prezentyzm — zdolność wyrażania przeobrażeń rzeczywistości, maszynowość — wszelkie związki sztuki z maszyną, dynamizm i ruch oraz zespołowy charakter twórczości⁶) w twórczości Duńczyka na próżno szukać.

Co więc decyduje o zasygnalizowanych powinowactwach? Przede wszystkim krytyczne spojrzenie na zastaną i utrwaloną poetykę oraz estetykę, usilne pragnienie takiego zmodyfikowania środków wyrazu, by możliwe stało się dotarcie do owej mitycznej niemal „prawdy” o świecie i przy-

⁶ R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Film — sztuka Wielkiej Awangardy*. Warszawa 1990, s. 30—46.

wrócenie jej należnego miejsca. Nie bez powodu von Trier napisał:

Dzisiaj dominuje technologiczny potop, w którym szminka zyskuje rangę niebios. Za pomocą nowych technik obojętnie kto i obojętnie kiedy może usunąć resztki prawdy w dławiającym uścisku sensacji⁷.

Ów gest nieposłuszeństwa, niezgody czy sprzeciwu wobec zinstytucjonalizowanej sztuki (oraz literatury, malarstwa lub kinematografii) znajdziemy nawet w tak, zdawałoby się, nieprzystających do „dogmatycznych” wyobrażeń wystąpieniach, jak *Manifest surrealistyczny*. W 1924 roku André Breton ostrze swej krytyki wymierzał przeciw w uznana i mocno osadzoną w świadomości kulturowej postawę realistyczną:

Postawa realistyczna, dyktowana przez pozytywizm, od świętego Tomasza aż do Anatola France’a, wydaje mi się zaprzeczeniem wszelkiego wzlotu intelektualnego i moralnego. Czuję do niej obrzydzenie, bo łączy w sobie przeciętność, nienawiść i płytką pewność siebie. Dzisiaj ta postawa płodzi komiczne książki, urągliwe dramaty, okopuje się coraz mocniej w prasie codziennej, działa na szkodę wiedzy i sztuki, schlebając najniższemu gustowi publiczności; jasność granicząca z głupotą, zepsiałe życie⁸.

Jeśli przyjmiemy, że realizm rozumiany bywa jako pewna konwencja tworzenia iluzji rzeczywistości, a jedną z najważniejszych właściwości tej konwencji jest przezroczystość formalna (z jednej strony wyrażająca wiarę w możliwości poznawcze człowieka, z drugiej pozwalająca czytelnikowi/

⁷ L. VON TRIER, T. VINTERBERG: *Manifest — DOGMA 95...*, s. 72.

⁸ A. BRETON: *Manifest surrealizmu (I)*. Tłum. A. WAŻYK. „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne” 2014. Dostęp online: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article203> [21.01.2015].

widzowi przyswoić i zrozumieć intrygę fabularną) to również wystąpienie von Triera w pewnym sensie jest wymierzone przeciw realizmowi. W twórczości filmowej pod pojęciem postawy realistycznej rozumiemy kino stylu zerowego i jego spadkobiercę — kino hollywoodzkie. Nadrzędność fabuły — dodajmy zaraz: powierzchownej, przewidywalnej, jak by powiedział von Trier, czy przeciętnej, wedle słów Bretona — spycha na dalszy plan, a nawet unicestwia życie wewnętrzne postaci, mogące lub mające obowiązek, motywować akcję.

Wzlot intelektualny i moralny, za którym tęsknił Breton, w twórczości duńskiego reżysera ma się uobecnić na drodze eksploatacji emocjonalnej sfery życia bohaterów. Temu służyć mają wszystkie te rygory, ograniczenia i zasady, jakim ma podporządkować się twórca filmowy — swoisty minimalizm formalny. Prawdy oraz poczucia rzeczywistości (czyli pozaartystycznego świata) nie odzyskuje się w kinie poprzez stwarzanie iluzji kontaktu z rzeczywistością, poprzez zmierzanie do uniwersalności i przejrzystości przekazu lub sprowadzanie postaci do rezerwuaru zaledwie kilku cech osobowościowych, niezbędnych dla płynnego przedstawienia fabuły. Prawdę rzeczywistości osiąga się poprzez:

- zniesienie ontycznej izolacji świata przedstawionego w filmie: zniesienie bariery między bohaterami a widzami, osiągane dzięki paradokumentalnej estetyce, niechlujności i nieostrości obrazu filmowego, kręconego z ręki i przywołującego skojarzenia z amatorskim rejestrowaniem „życia na gorąco”;
- dopuszczenie do głosu głęboko osadzonej w bohaterach warstwy emocjonalnej, wspomnianego już wcześniej „życia wewnętrznego” postaci, na którym teraz skupia się narracja.

Poza normą, czyli przeciw kinu stylu zerowego

Postulaty te stoją w oczywistej sprzeczności wobec założeń kina stylu zerowego, z których najważniejsze to:

- zrozumiałość i jednoznaczność,
- realizm i obiektywizm,
- przezroczystość formalna i określone oddziaływanie na emocje.

W *Idiotach* pojawia się w kadrze kamera. Bohaterom zdarza się w nią patrzeć — jak to ma miejsce w scenie przeprowadzania wywiadów z byłymi „spastykowiczami”, członkami ekipy Stoffera — tym samym zostaje zanegowana przezroczystość dzieła filmowego. Założenia Dogmy 95 nie pozwalają na zaistnienie fundamentalnego dla kina klasycznego zjawiska identyfikacji emocjonalnej. Do jego powstania niezbędna jest bowiem empatia, która staje się niemożliwa, gdy śledzimy losy bohaterów, których motywów działań nie rozumiemy — tak, jak to ma miejsce w *Idiotach*. Najbliższa wydaje się nam Karen, ale jej tajemnicę von Triera odkrywa zbyt późno, byśmy mogli tę postać zrozumieć i wytworzyć z nią rodzaj emocjonalnej więzi.

Trudność w identyfikacji widza z postaciami na ekranie, jak już zostało powiedziane, nie jest charakterystyczna jedynie dla *Idiotów* czy filmów von Triera w ogóle. Podobne problemy napotyka widz *Festen* czy *Julien: donkey — boy*. Bohaterowie są albo odstręczający, albo kompletnie niezrozumiali, a motywy ich działań nie są wyjaśniane, a nawet jeśli wyjaśnienie się pojawia, to okazuje się niezadowolające.

Decydujące znaczenie w odbiorze klasycznego filmu fabularnego ma zgoda na traktowanie przez widza filmu jako „niбыrzeczywistości”. W ten sposób widz wchodzi w rolę, która została dla niego zaplanowana przez konstrukcję utworu i ma dostęp do wszystkich treści. W filmach, powstałych według założeń Dogmy 95, wejście w ową rolę nie jest możliwe. Manifest odrzuca samo pojęcie „planowania” roli widza w konstrukcji utworu, nazywając je „zwodze-

niem publiczności". Odtąd motywować akcję ma jedynie życie wewnętrzne wymyślonych postaci; życie, do którego dostęp pozostaje ograniczony. I tak rodzi się „prawda”, z którą potencjalny widz może się zmierzyć lub wyjść z kina.

Jaka to prawda? Zobaczymy na przykładzie *Idiotów* właśnie.

Poza normą — *Idioci*

Jeden z duńskich krytyków, piszących o twórczości Larsa von Triera, zanotował kiedyś:

Wszędzie tam, gdzie bohaterowie poszukują nowego sensu istnienia poprzez łamanie ustalonych wzorów zachowania, złamane zostają także konwencje filmowe, choć jednocześnie ustalone są zupełnie nowe reguły. Na gruzach starego porządku tworzy się nowy⁹.

Łamanie reguł filmowych, wykraczanie poza normę filmowego przedstawiania i opowiadania sprzęga się w tej twórczości z pasją portretowania postaci, które daleko wykraczają i poza obowiązujące normy zachowań, i poza dominujący w kinie typ bohatera.

Taką rolę przewidział von Trier dla bohatererek Trylogii Serca, stawiając je w obliczu sytuacji krańcowych. Muszą zmierzyć się z ciężką chorobą oraz ze śmiercią najbliższych osób. Nie znajdują akceptacji w swoim środowisku, ze strony bliskich doświadczają wykluczenia, przemocy, w najlepszym wypadku — obojętności. Bliskości szukają na zewnątrz. Karen, główna bohaterka *Idiotów* (w tej roli Bodil Jørgensen) — u obcych ludzi, Bess (*Przełamując fale*) — w rozmowach

⁹ P. SCHEPELERN: *Technika czyni twórcę: reguły gry i styl*. W: *Szukając von Triera*. Tłum. A. KWIATKOWSKI, Red. A. PIOTROWSKA. Kraków 2000, s. 97.

z Bogiem, a Selma (*Tańcząc w ciemnościach*) — w świecie wyobraźni, w musicalowej konwencji. Karen znajduje zrozumienie w komunie Stoffera (Jens Albinus), wśród ludzi, którzy próbują odizolować się od społeczeństwa, stosując prowokację i manipulację, kontestują współczesne normy kulturowe. Wyrażają tym samym sprzeciw wobec „burzującego” stylu życia, pragnąc jednocześnie powrotu do zachowań pierwotnych, naturalnych, nie skrzepowanych jarzmem kultury. Udają ludzi niepełnosprawnych, tytułowych „idiotów”, gdyż, jak twierdzi Stoffer, „każdy człowiek kryje w sobie wewnętrznego idiotę”. Zadaniem jej członków jest praktykowanie typowych zachowań ludzi upośledzonych i odnalezienie w sobie „wewnętrznego idioty”, a tym samym odnalezienie autentyzmu, głęboko ukrytego pod maską wyuczonych, konwencjonalnych zachowań, nad sensem których już się nie zastanawiamy. Te działania mają też pozwolić na dotarcie do prawdziwego oblicza drugiego człowieka, innego, który zwykle kryje się za maską wychowania i kultury. Niewinność i nieznośność, infantylność i prowokacja — to filozofia grupy.

Karen poza nawiasem

Karen zostaje w te działania wciągnięta przypadkowo. Spotyka członków grupy w restauracji, gdzie samotnie zjada posiłek, rozkoszując się pobytem w tym miejscu — mimo impertynencji kelnera, który wyraźnie daje odczuć niezamównej kobiecie, że to nie miejsce dla niej. Stoffer, zaczepiając po kolei wszystkich obecnych w restauracji, chwyta w końcu za rękę Karen — chwyta i już nie puszcza. Przejęta wsiała wraz z całą grupą do taksówki. Dopiero w trakcie jazdy orientuje się, że z niej zakpiono, że stała się ofiarą prowokacji. Jest już jednak za późno na ucieczkę — zostaje wciągnięta w orbitę Stoffera i staje się nieformalnym członkiem jego komuny, zaczyna „spastykować”. „Spastykowanie” to gesty

i zachowania sprawiające wrażenie niekontrolowanych, odruchowych, a w istocie podpatrzonych u autentycznie chorych i naśladowanych przez członków grupy. „Spastykowanie” to, ujmując rzecz najszerzej, brak samokontroli.

„Spastykując” mieli nadzieję dotrzeć do najgłębiej ukrytych korzeni swojej emocjonalności, do irracjonalnych podstaw osobowości. Robiąc to publicznie, demonstrowali pogardę dla „zakłamania świata”¹⁰.

Karen towarzyszy w wyprawach grupy wyłącznie jako świadek. Nie chce i nie potrafi uczestniczyć w czymś, czego nie rozumie. Argumentuje, że przecież na świecie żyją ludzie autentycznie upośledzeni, którzy na pewno chcieliby być zdrowi i normalni. W związku z tym „spastykowanie” jest jedynie fanaberią, zabawą dla ludzi, którzy mają wybór — wybór, którego autentycznie upośledzeni są pozbawieni. Karen nieśmiało, z oddali żyje życiem komuny, ale niczego się o niej nie dowiadujemy. W dwóch długich, emocjonalnie nabrzmiałych scenach widzimy jej łzy. Bohaterka często przesiaduje we wnęce okiennej, wyglądając przez okno. Tak zastaje ją Suzanne, która po trosze matkuje członkom grupy. Rozmowa obu kobiet jest naładowana nieprawdopodobnym wręcz ładunkiem emocji. Karen bowiem przeżywa żalobę po stracie dziecka, czego jednak nikt z członków grupy się nie domyśla.

Suzanne jest również świadkiem pierwszego „spastykowania” Karen — od tego momentu, jako pełnoprawna członkini grupy, może wyruszać na wyprawy i rozkoszować się opieką „zdrowych”. W niezwykle subtelnej, niemal onirycznej scenie w basenie, gdzie Karen, podtrzymywana przez Jeppe i Susanne „uczy się” pływać i gdzie po jej twarzy zaczynają płynąć prawdziwe łzy, Jeppe i Susanne przytulają swoje twarze do jej twarzy i to ludzkie ciepło otacza

¹⁰ M. WERNER: *Poza utopią*. W: *Szukając von Triera...*, s. 86.

Karen, łagodnie ją kołysząc. Zanurzona w wodzie bohaterka symbolicznie zrywa ze starym życiem, opuszcza je, by narodzić się na nowo — woda symbolizuje tu także zapomnienie i porzucenie.

Wydaje się, że dla Karen „spastykowanie” okazało się zbawienną terapią, że pozwoliło jej dotrzeć do emocji, które głęboko w sobie tłumila. Dopiero czułość, opieka, a przede wszystkim dotyk, jaki w komunie Stoffera odgrywał ważną rolę, sprawiły, że Karen zapłakała, i, tym samym, mogła rozpocząć swoją żalobę. Czyżby więc „spastykowanie” i gra w upośledzenie miały być antidotum na nieczułość, na emocjonalny chłód? Pretekstem do zaznania ludzkiego ciepła i fizycznego, bezinteresownego kontaktu? A może to tylko kolejna mieszczańska rozrywka, swego rodzaju „sport ekstremalny”, służący higienie psychicznej, zabieg, którego dokonuje się raz na jakiś czas, po czym wraca do uprzedniego życia?

Wszyscy uczestnicy eksperymentu, z wyjątkiem Stoffera i Karen, traktowali go jako odskocznię od codzienności, ostatni zryw, by udowodnić sobie, że JA nie jestem mieszczański, konwencjonalny, że jeszcze potrafię kontestować. Nie chcą jednak, jak określił to jeden z bohaterów, „spuścić swojego życia z wodą w kiblu”.

Wyzwanie, które rzuca Stoffer, podejmuje tylko Karen. Wraca do swego dusznego mieszkania, do swej oschłej rodziny, w której nie może zaznać miłości, i na oczach najbliższych zaczyna „spastykować”. Towarzyszy jej Susanne, która dopiero w trakcie owej upiornej wizyty pojmuje, jaka tragedia dotknęła Karen i w jakim potwornym domu, wśród obcych i okrutnych ludzi przyszło jej żyć. Tę tajemnicę także dopiero teraz poznaje widz.

Dla bohaterki pobyt w komunie Stoffera był autentyczną terapią — terapią, która leczyła brak uczuć, kompletny zanik emocji, jaki panował w jej domu. Dla cichej, łagodnej Karen „spastykowanie” było jedynym sposobem na wyrażenie swojego sprzeciwu i bólu, na zakomunikowanie, że jest, że żyje i czuje.

W historii Karen, tej jednej, która naprawdę pojęła sens gry w idiotę, idea „bycia autentycznym” zyskuje na nowo swój sens i wartość. Gra w idiotę pozwoli Karen uwolnić się od roli, którą wyznaczono jej w rodzinie¹¹.

Bohaterka zostaje uderzona przez męża, który nie może znieść jej „spastykowania”. Cios pada przy zupełnej obojętności pozostałych członków rodziny, przy braku jakiejkolwiek reakcji z ich strony. Możemy się jedynie domyślać, że padał już wcześniej wiele razy, że Karen doświadczała i przemocy fizycznej, i psychicznej, co zagłuszyło jej własne emocje i uczucia. Nauczona, że nie wolno ich okazywać, odeszła z domu przed pogrzebem swojego synka, co zostało odebrane przez jej rodzinę jako dowód braku cierpienia. Zmarłe dziecko było jedyną osobą, na którą Karen mogła przelać ogrom swoich uczuć, całe swoje ciepło i zainteresowanie — emocje, które w jej rodzinie były głęboko ukryte, zakazane. Zastąpiły je zrytualizowane gesty i zachowania, a wszelkie odstępstwo od reguł było karane odrzuceniem. W świecie, w którym normą jest nieokazywanie uczuć, emocjonalna oschłość i wszechobecny rytuał, ujawnianie uczuć, a nawet samo odczuwanie, jest niewybaczalnym grzechem i, co paradoksalne, jednocześnie źródłem oskarżeń o brak uczuć.

Dopiero „spastykowanie” pozwoliło jej odtajać, uwolnić swoje emocje i je przeżyć.

Widz poza przyzwyczajeniami

Identyfikacja z bohaterami *Idiotów* jest praktycznie niemożliwa. Nigdy nie mamy pewności, czy ich zachowanie nie jest grą, udawaniem, prowokowaniem obcych (także nas — widzów), zatem trudno nam uwierzyć nawet w naprawdę poruszające sceny. Von Trier stosuje w swoim filmie zabiegi

¹¹ T. SOBOLEWSKI: *Porno dla duszy*. W: *Szukając von Triera...*, s. 83.

paradokumentalne, które nie sprzyjają przecież tworzeniu iluzji. Nie ukrywa nawet obecności kamery. Reżyser balansuje też między dwiema poetykami — fabularną i dokumentalną — co prowadzi do tego, że

mamy wrażenie, że obcujemy z „rzeczywistością prawdziwą” w jej bardzo dramatycznym wymiarze, ale nie musimy odczuwać wstydu i zażenowania podglądaczy¹².

Suzanne, która szeroko otwartymi oczyma patrzy na wydarzenia w domu Karen, nie wytrzymuje i po ciosie męża bohaterki wstaje i mówi głośno: „Dość tego”. Stwierdzenie może dotyczyć zarówno „spastykowania” Karen, jak i reakcji jej rodziny. To, co mieli w teorii uczynić członkowie komuny, w praktyce staje się nie do zniesienia, nawet dla postronnego obserwatora — także widza, w którego chyba również imieniu wypowiada się Suzanne. „Prawda”, o której tyle razy mówił reżyser, w filmie przyobleczona w postać bohaterki i jej historii zamkniętej w takiej właśnie paradokumentalnej formie filmowej, okazuje się nieznośna, radykalnie obca, nie na miejscu, wykraczająca daleko poza to, do czego widz przywykł, zapadając się w miękkim fotelu kinowym.

A. Zalecana lektura:

1. *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia.* Red. A. Gwóźdź. Warszawa 2002.
2. T. LUBELSKI: *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego.* Kraków 2000.
3. R. KLUSZCZYŃSKI: *Autor w kręgu awangardy filmowej. W: Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych.* Red. M. HENDRYKOWSKI. Poznań 1991.

¹² M. LEWANDOWSKA: *Problemy z emocjonalnym odbiorem „Idiotów” Larsa von Triera.* W: *Film: fabryka emocji.* Red. K. KLEJSA, T. KŁYS. Kraków 2003, s. 91.

4. R. KLUSZCZYŃSKI: *Kino przeciw kinu: radykalne tendencje w sztuce filmowej*. W: *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Red. E. NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Z. BATKO. Łódź 1993.
 5. A. HELMAN: *Film faktów i film fikcji*. Katowice 1977.
 6. M. PRZYLIPIAK: *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk 2000.
 7. Z. WOŹNICKA: *Problem kreacji i reprodukcji w filmie*. Wrocław 1983.
 8. Z. MITOSEK: *Realizm*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA. Wrocław 1992, s. 912–914.
 9. H. MARKIEWICZ: *Realizm, naturalizm, typowość*. W: H. MARKIEWICZ: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980.
 10. M. GŁOWIŃSKI: *Powieść i prawda*. W: M. GŁOWIŃSKI: *Prace wybrane*. T. 2. *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 19–39.
 11. A. MARTUSZEWSKA: *Prawda w powieści*. Gdańsk 2010.
- B. Propozycje pytań i zadań:
1. Proszę zastanowić się nad poetyką manifestu artystycznego. Co na pewno musi taki tekst zawierać i o czym mówić? Jak się ma do tego anty-program Skamandrytów, zaproponowany w pierwszym numerze ich pisma, w którym czytamy: „Nie występujemy z programem, gdyż programy są zawsze spojrzeniem wstecz, są dzieleniem nieobliczalnego życia przez znane. Można mówić o programie niedzielnej wycieczki za miasto, ale kto powiedzieć potrafi, jaki był program Kolumba, wiodącego swe galeony przy białych gwiazdach, aby nadprogramowo odkryć Amerykę; kto powie, że tu program był najważniejszym? Czego innego żąda się od Kolumbów, wypływających na zawsze nieznanne morza, i dlatego my, którzy nie wiemy, kędy powiodą nas jutro nieposłuszne, a odkrywczyste stopy, nie kreślimy programu. Świat jest przed nami!”?

2. Proszę się zastanowić nad intermedialnością *Dogville* (2003) L. von Triera. Z integracją jakich sztuk i przekazników mamy do czynienia w tym filmie? (proszę zwrócić szczególną uwagę na postać Narratora, podział filmu na dziewięć rozdziałów opatrzonych tytułami oraz scenograficzną umowność). Cemu to ma służyć?
3. „Dokument na ratunek fabule” — jakie znasz przykłady odwoływania się filmu fabularnego do konwencji i zabiegów stosowanych w kinie dokumentalnym (np. *Blair Witch Project* D. Myricka i E. Sáncheza z 1999 roku, *Tarnation* J. Caouette’a z 2003 roku czy *Dystrykt 9* N. Blomkampa z 2009)? Cemu owe zabiegi mają służyć?

Bibliografia

- ARYSTOTELES: *Poetyka*. Tłum. H. PODBIELSKI. Wrocław 1983.
- ASTRUC A.: *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*. W: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy*. Antologia. Red. A. Gwóźdź. Warszawa 2002.
- BAKUŁA B.: *Oblicza autotematyzmu. Autorefleksyjne tendencje w prozie polskiej po 1956 roku*. Poznań 1991.
- BAUDELAIRE CH.: *De l'essence du rire*. Za: P. DE MAN: *Retoryka czasowości*. Tłum. A. SOSNOWSKI. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- BECKETT S.: *Proust*. W: S. BECKETT: *Wierność przegranej*. Tłum. A. LIBERA. Kraków 1999.
- BEKSIŃSKI T.: *Żadnych świętości*. „Machina” 1996, nr 9.
- BILIŃSKI P.: *Kino (ciągle) mówi o kinie. Filmy autotematyczne ostatniego dziesięciolecia*. „Polisemia” 2012, nr 1. Dostęp online: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8/kino-cigle-mwi-o-kinie> [28.07.2014].
- BRETON A.: *Manifest surrealizmu (I)*. Tłum. A. WĄŻYK. „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne” 2014. Dostęp online: <http://www.nowa-krytyka.pl/spip.php?article203> [21.01.2015].
- BROWARNY W.: *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Wrocław 2002.
- BRUNER J.: *Życie jako narracja*. „Kwartalnik Pedagogiczny” 1990, nr 4.
- BYRON G.G.: *Giaur*. Tłum. A. MICKIEWICZ. Warszawa 1992.
- CHACIŃSKI M.: *Dzieci Nosferatu*. W: *Wampir. Leksykon*. Red. K.M. ŚMIAŁKOWSKI. Bielsko-Biała 2010.
- CULLER J.: *Teoria literatury*. Tłum. M. BASSAJ. Warszawa 1998.
- EISENSTEIN S.: *Dickens, Griffith i my*. W: S. EISENSTEIN: *Wybór pism*. Tłum. M. KUMOREK. Warszawa 1959.
- FELIS P.T.: „Scena zbrodni” — piękny film o zabijaniu. Rozmowa z reżyserem. „Gazeta Wyborcza”, 1.03.2014. Dostęp online: <http://wyborcza.pl/1,75475,15544490.html> [26.07.2014].

- Filozofia. Leksykon PWN*. Red. W. ŁAGODZKI, G. PYSZCZEK. Warszawa 2000.
- FRANCZAK J.: *Rzecz o nierzeczywistości. „Młdości” Jeana Paula Sartre’a i „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*. Kraków 2002.
- FREDERICKSEN D., HENDRYKOWSKI M.: *Kanał*. Poznań 2007.
- FRYE N.: *Anatomy of Criticism*. Za: P. DE MAN: *Pojęcie ironii*. Tłum. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- FUKSIEWICZ J.: *Film głupi i obraźliwy?*. „Kino” 1984, nr 4.
- GŁOWIŃSKI M.: *Groteska we współczesnej literaturze polskiej*. W: M. GŁOWIŃSKI: *Pisma wybrane*. T. 5. *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000.
- GŁOWIŃSKI M.: *Ironia jako akt komunikacyjny*. W: *Ironia*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2002.
- GŁOWIŃSKI M.: *O intertekstualności*. W: M. GŁOWIŃSKI: *Pisma wybrane*. T. 5. *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000.
- HAMES P.: *Czechosłowacka Nowa Fala*. Tłum. J. BURZYŃSKA, E. CISZEWSKA, K. CHOJNOWSKI, I. HANSZ, J. MATYSKIEŁA, G. ŚWIĘTOCHOWSKA. Gdańsk 2009.
- HELMAN A.: *Nasz iluzjon: Dżiga Wiertow albo wszechobecność kamery*. „Kino” 1973, nr 5.
- HELMAN A.: *Wymiar naszych spraw. Czy kinematografia polska jest kinematografią narodową*. „Kino” 1968, nr 7.
- HILLIS MILLER J.: *Narrative*. W: *Critical Terms for Literary Study*. Chicago 1990. Za: A. BURZYŃSKA: *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*. W: *Narracja i tożsamość (2). Antropologiczne problemy literatury*. Red. W. BOLECKI i R. NYCZ. Warszawa 2004.
- HOLLENDER B.: *Szekspear w celi*. „Rzeczpospolita”, 16.01.2013. Dostęp online: <http://www.rp.pl/artykul/9146,970794-Cezar-musi-umrzec-recenzja-filmu.html> [26.07.2014].
- HOPFINGER M.: *Perspektywa moralna „szkoły polskiej”*. „Kino” 1971, nr 11.
- HRABAL B.: *Kim jestem*. Tłum. A.S. JAGODZIŃSKI. Warszawa—Gdańsk 1994.
- HRABAL B.: *Prześwity*. Tłum. P. HEARTMAN. „Literatura na Świecie” 1989, nr specjalny.
- HRABAL B.: *Rozpirzony bęben. Opowieści wybrane*. Tłum. J. WACZKÓW. Warszawa 2002.
- HRABAL B.: *Zbyt głośna samotność*. Tłum. P. GODLEWSKI. Warszawa 2003.
- HUTCHEON L.: *Ironia, satyra, parodia — o ironii w ujęciu pragmatycznym*. Tłum. K. GÓRSKA. W: *Ironia*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2002.
- IRZYKOWSKI K.: *Ocalenie „istoty rzeczy”*. W: K. IRZYKOWSKI: *Czyn i słowo. Pisma*. Kraków 1980.

- JACKIEWICZ A.: *Film jako powieść naszego wieku*. W: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*. Red. M. HOPFINGER. Warszawa 2005.
- JACKIEWICZ A.: *Moja filmoteka. Kino polskie*. Warszawa 1983.
- JACKIEWICZ A.: *Prawo do eksperymentu*. „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 51–52. Za: M. HENDRYKOWSKI: „Polska szkoła filmowa” jako formacja artystyczna. W: „Szkoła Polska” — powroty. Red. E. NURCZYŃSKA-FIDELSKA i B. STOLARSKA. Łódź 1998.
- JANION M.: *Czas formy otwartej*. W: M. JANION: *Prace wybrane*. T. 4. *Romantyzm i jego media*. Kraków 2001.
- JANION M.: *Do Europy — tak, ale z naszymi umartwymi*. Warszawa 2000.
- JANION M.: *Estetyka średniowiecznej Północy*. W: M. JANION: *Prace wybrane*. T. 4. *Romantyzm i jego media*. Kraków 2001.
- JANION M.: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008.
- JOPKIEWICZ T.: *Lecą Pythony*. „Film” 1998, nr 11.
- KACZOROWSKI A.: *Nasz Hrabal*. W: *Pamiętam jedynie dni słoneczne*. Bohumil Hrabal w fotografii. Izabelin 1998.
- KACZOROWSKI A.: *Praska imaginacja Bohumila Hrabala*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 30.
- KAYSER W.: *Próba określenie istoty groteskowości*. W: *Groteska*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Gdańsk 2003.
- KĘDZIEŃSKI I.: *Wszyscy z Hrabala*. „Witryna Czasopism” 2004, nr 14.
- KLUSZCZYŃSKI R.W.: *Film — sztuka Wielkiej Awangardy*. Warszawa 1990.
- KOLASIŃSKA I.: *Zęby wampira — dyskretny urok pożądania*. W: *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*. Red. G. GAZDA, A. IZDEBSKA, J. PŁUCIENNIK. Kraków 2002.
- KOŁODYŃSKI A.: *Wiertow: entuzjazm i kamera*. „Kino” 1979, nr 11.
- KOZANECKA A., MAZIERSKA E., MODRZEJEWSKA E.: *Latający Cyrk Monty Pythona*. Dostęp online: <http://www.montypython.art.pl/historia.html> [06.10.2009].
- KRACAUER S.: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Tłum. W. WERTENSTEIN. Warszawa 1975.
- LEWANDOWSKA M.: *Problemy z emocjonalnym odbiorem „Idiotów” Larsa von Triera*. W: *Film: fabryka emocji*. Red. K. KLEJSA, T. KŁYS. Kraków 2003.
- LUBELSKI T.: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów 2009.
- MAN DE P.: *Retoryka czasowości*. Tłum. A. SOSNOWSKI. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- MAZIERSKA E.: *Szalejący Monty Python*. „Film” 1992, nr 14.
- MICKIEWICZ A.: *Dziady*. Część III. W: A. MICKIEWICZ: *Dzieła poetyckie*. T. 3. *Utwory dramatyczne*. Warszawa 1979.

- MICKIEWICZ A.: *Dzieła*. T. 8. *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy, półroczne 1*. Oprac. L. PŁOSZEWSKI. Warszawa 1955.
- MICKIEWICZ A.: *Dzieła*. T. 9. *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy, półroczne 2*. Oprac. L. PŁOSZEWSKI. Warszawa 1955.
- MICKIEWICZ A.: *Upiór*. W: A. MICKIEWICZ: *Dzieła poetyckie*. T. 3. *Utwory dramatyczne*. Warszawa 1979.
- MOSZYŃSKI K.: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2. *Kultura duchowa*. Warszawa 1967.
- MRUKLIK B.: *Życie na sprzedaż*. „Kino” 1968, nr 12.
- NAMOWICZ T.: *Wstęp*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Red. T. NAMOWICZ. Wrocław 2000.
- NORWID C.K.: *List do Michaliny Zaleskiej*, 14 XI 1862. W: C.K. NORWID: *Pisma wierszem i prozą*. Warszawa 1970.
- NORWID C.K.: *W pamiętniku*. W: C.K. NORWID: *Pisma wierszem i prozą*. Warszawa 1970.
- ORLIŃSKI W.: *Największa pomyłka BBC*. „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 39.
- OSSOLIŃSKI J.M.: *Wieczory badeńskie, czyli Powieści o strachach i upiorach*. Warszawa 1970.
- OZIMEK S.: *Film fabularny*. W: *Historia filmu polskiego*. T. 4. 1957–1961. Red. J. TOEPLITZ. Warszawa 1980.
- PETOIA E.: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Tłum. zbiorowe. Kraków 2004.
- PRZYLIPIAK M.: *Autotematyzm filmowy a kino dokumentalne*. W: *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Red. Z. BATKO, E. NURCZYŃSKA-FIDELSKA. Łódź 1993.
- RABELAIS F.: *Gargantua i Pantagruel*. T. 1–2. Tłum. T. ŻELEŃSKI-BOY. Warszawa 1973.
- RICOEUR P.: *Życie w poszukiwaniu opowieści*. Tłum. E. WOLICKA. „Logos i Ethos” 1993, nr 2.
- RZEWUSKI J.: *Żart stulecia*. Dostęp online: <http://www.wprost.pl/ar/81509/Zart-stulecia/> [26.07.2014].
- SANDAUER A.: *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*. *Wstęp*. W: B. SCHULZ: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*. Kraków 1957.
- SARAMONOWICZ A.: *Śmieć się śmiać*. „Przekrój” 2002, nr 10.
- SCHEPELERN P.: *Technika czyni twórcę: reguły gry i styl*. W: *Szukając von Triera*. Tłum. A. KWIATKOWSKI. Red. A. PIOTROWSKA. Kraków 2000.
- SKORUPIŃSKI A.: *Polsko-brytyjska wojna o humor*. Dostęp online: http://www.magazyn.goniec.com/arttykul/210_polsko-brytyjska_wojna_o_humor.html?print=1 [06.10.2009].
- SŁONIMSKI A.: *„Juliusz Cezar” w Teatrze Polskim*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 6.

- SMULSKI J.: *O polskiej socrealistycznej krytyce (i samokrytyce) literackiej*. „Teksty Drugie” 2000, nr 1–2.
- SOBOLEWSKI T.: *Porno dla duszy*. W: *Szukając von Triera*. Tłum. A. KWIATKOWSKI. Red. A. PIOTROWSKA. Kraków 2000.
- STERNE L.: *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*. Tłum. K. TARNOWSKA. Warszawa 2001.
- SZEKSPIR W.: *Juliusz Cezar*. W: W. SZEKSPIR: *Dzieła wszystkie*. T. 5. *Tragedie 1*. Tłum. M. SŁOMCZYŃSKI. Kraków 2004.
- Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia — problemy — koncepcje*. Red. R. CUDAK, M. PYTASZ. Katowice 2000.
- SZYDŁOWSKA W.: *Camus*. Warszawa 2002.
- To nie jest na sprzedaż... Co znaczył, co znaczy dzisiaj etos AK*. Z prof. A. Sicińskim rozmawia Z. Benedyktowicz. „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6.
- TRIER L. VON, VINTERBERG T.: *Manifest — DOGMA 95*. W: *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy*. Antologia. Tłum. T. SZCZEPAŃSKI. Red. A. GWÓZDŹ. Warszawa 2002.
- TRIER L. VON: *Spowiedź DOGMA-tyka*. Tłum. T. SZCZEPAŃSKI. Kraków 2001.
- URSEL M.: *Wstęp*. W: J. SŁOWACKI: *Beniowski*. Oprac. M. URSEL. Wrocław 1985.
- WACZKÓW J.: *Niepoprawny romantyk*. „Literatura na Świecie” 1994, nr 9.
- WAJDA A.: *Podwójne spojrzenie*. Warszawa 2000.
- WAJDA A.: *Z notatnika reżysera*. „Teatr i Film” 1957, nr 1.
- WERNER P.: *Poza utopią*. W: *Szukając von Triera*. Tłum. A. KWIATKOWSKI. Red. A. PIOTROWSKA. Kraków 2000.
- WIERTOW D.: *Człowiek z kamerą. Wybór pism*. Tłum. T. KARPOWSKI. Warszawa 1976.
- ŻYCHLIŃSKI A.: *Laboratorium antropofikcji. Prolegomena*. „Teksty Drugie” 2014, nr 1.

Indeks osobowy

- Albinus Jens 161
Andrzejewski Jerzy 15, 103,
110–111, 117, 130
Apollinaire Guillaume 37
Arystofanes 75
Arystoteles 79, 122–123
Astruc Alexander 15, 151–152
- Babel Izaak 37
Bachtin Michaił 133
Bakuła Bogusław 129
Baluch Jacek 49
Baranowski Bohdan 67
Bareja Stanisław 98
Bassaj Maria 22
Batko Zbigniew 134, 148, 166
Batory Elżbieta 59–60
Batory Stefan 60
Baudelaire Charles 59, 87
Bazin André 152
Beckett Samuel 81, 82
Beksiński Tomasz 89, 96
Benedyktowicz Zbigniew 110
Bergman Ingmar 104, 148
Bergson Henri 99
Biliński Paweł 135
Blomkamp Neill 167
Bolecki Włodzimierz 21
Brâncuși Constantin 95
Brandys Kazimierz 15, 103, 130
- Braque George 94
Brecht Bertolt 61
Breton André 157, 158
Brodzka Alina 166
Browarny Wojciech 121, 132,
134
Browning Tod 65
Brückner Aleksander 55–56
Bruner Jerome 27, 28
Buffet Bernard 95
Bunyan John 126
Burzyńska Anna 21
Burzyńska Justyna 47, 49
Butor Michel 130
Byron George Gordon 57–58,
64
Bystroń Jan Stanisław 99
- Calmet Augustin 53
Camus Albert 81
Caouette Jonathan 154, 167
Cavalli Fabio 23, 24
Chaciński Michał 64–65
Chagall Marc 94
Chapman Graham 70–71, 93
Chmielowski Benedykt 55
Chojnowski Karol 47, 49
Chruszczow Nikita 102
Chwalewik Witold 122
Chytilová Věra 36, 44

Ciszewska Ewa 47, 49
 Clair René 156
 Cleese John 70–71, 89, 93, 94,
 95, 96
 Congo Anwar 29–33
 Corine Harmony 154
 Cremene Adrien 61
 Cudak Romuald 74
 Culler Jonathan 22
 Cybulski Zbigniew 114, 143–
 147
 Czeszko Bohdan 15, 103
 Czyżewska Elżbieta 144

d'Arc Joanna 90
 Dante 23
 Defoe Daniel 12
 Delaunay Robert 95
 Delumeau Jean 67
 Dickens Charles 14, 15
 Dreyer Carl Theodor 150
 Dufy Raou 194
 Dziemidok Bohdan 99
 Dzyngis Chan 89, 90

Edison Thomas Alva 11
 Eisenstein Siergiej 13, 14, 15
 Ernst Max 94
 Esslin Martin 80, 81

Felis Paweł T. 33
 Fellini Federico 130
 Fichte Johann Gottlieb 84
 Filipowicz Kornel 130
 Ford Aleksander 97
 Forman Miloš 36, 46–47
 Fowles John 148
 France Anatole 157
 Franczak Jerzy 80
 Fredericksen Don 104
 Fredro Aleksander 76
 Freud Zygmun 37

Frye Northrop 85
 Fuksiewicz Jerzy 72
 Gautier Théophile 59
 Gazda Grzegorz 66
 Gengella Jerzy 55
 Géricault Théodore 95
 Gilliam Terry 70, 72, 88, 92, 96
 Głowiński Michał 77–78, 83,
 85, 133, 166
 Godard Jean-Luc 153
 Godlewski Piotr 38
 Goethe Johann Wolfgang 12,
 54
 Gogol Mikołaj 59
 Gombrowicz Witold 77, 98, 120
 Gomułka Władysław 102
 Górka Krystyna 85
 Griffith David Wark 13, 15
 Gwóźdź Andrzej 15, 18, 153,
 165

Habsburg Maria Teresa 52
 Hames Peter 47, 49
 Haneke Michael 148
 Hansz Irena 47, 49
 Has Wojciech Jerzy 109
 Heartman Paweł 42
 Heidegger Martin 79, 81
 Helman Alicja 103, 141, 148,
 166
 Hen Józef 15, 103
 Hendrykowski Marek 101, 104,
 120, 165
 Hillis Miller Joseph 21
 Hłasko Marek 15, 103
 Hoffmann Ernst Theodor Ama-
 deus 59, 76
 Hollender Barbara 23, 26
 Homer 12
 Hopfinger Maryla 19, 119–120
 Hrabal Bohumil 35–49

- Hugo Wiktor 76
 Hutcheon Linda 85, 86
- Idle Eric 70, 90
 Ionesco Eugène 81, 82
 Irzykowski Karol 77, 130
 Iwaszkiewicz Jarosław 130
 Izdebska Agnieszka 66
- Jackiewicz Aleksander 19, 101,
 102, 107, 108, 114–115, 118,
 144–145, 147
 Jagodziński Andrzej Sławomir
 39
 James Henry 33
 Janion Maria 53, 62, 75–76,
 112
 Jaworski Roman 76–77
 Jireš Jaromil 36, 44
 Jones Terry 70, 91
 Jopkiewicz Tomasz 71, 72
 Jørgensen Bodil 160
 Joyce James 37
- Kaczorowski Aleksander 41, 43
 Kamiński Aleksander 115
 Karpowski Tadeusz 137
 Kaufman Michaił 137
 Kawalerowicz Jerzy 103, 109,
 144
 Kayser Wolfgang 78–79
 Kędzierski Igor 48
 Klee Paul 95
 Klejsa Konrad 165
 Klemensiewicz Zenon 56
 Kluszczyński Ryszard W. 156,
 165, 166
 Kłys Tomasz 165
 Kokoschka Oskar 95, 98
 Kolasińska Iwona 66
 Kolumb Krzysztof 166
 Kołodyński Andrzej 139
- Konecki Tomasz 148
 Konwicki Tadeusz 15, 103, 109,
 145
 Kooning Willem de 95, 98
 Kordys Jan 33
 Kozanecka Anna 69, 72, 95
 Kozłowski Jerzy 19
 Kracauer Siegfried 136
 Kuleszow Lew 13, 14
 Kumorek Mieczysław 15
 Kundera Milan 36
 Kutz Kazimierz 118
 Kwiatkowski Aleksander 160
- Laffay Albert 33
 Lautréamont Comte de 59
 Lee Christopher 65, 66
 Léger Fernand 13, 95, 156
 Lenartowicz Stanisław 109
 Lenin Włodzimierz 136, 137
 Lewandowska Magdalena 165
 Lewicki Arkadiusz 147
 Libera Antoni 82
 Lincoln Abraham 90
 Lubelski Tadeusz 18, 101, 106–
 107, 108, 111, 116, 165
 Lucas George 148
 Lugosi Béla 65
 Lumière August i Louis 11, 18
- Łagodzki Włodzimierz 79
 Łapicki Andrzej 143
 Łebkowska Anna 33
- Mach Wilhelm 130
 Machulski Jan 109
 Man Paul de 85, 87
 Marat Jean-Paul 90
 Markiewicz Henryk 166
 Markowski Michał Paweł 33
 Martuszevska Anna 166
 Masters Anthony 62

Matuszewski Bolesław 15, 153,
165

Matyskiela Joanna 47, 49

Mazierska Ewa 69, 72, 95

Méliès George 11, 12, 18

Menzel Jiří 36, 44, 47–48, 49

Merhige Edmund Elias 61

Mérimée Prosper 59

Meyer Stephanie 66

Michelet Jules 54

Mickiewicz Adam 54–55, 56–
58, 64, 122

Miró Jean 94

Mitosek Zofia 166

Modrzejewska Ewa 69, 72, 95

Mondrian Piet 94

Montaigne Michel de 124, 126

Moszyński Kazimierz 56

Mozart Wolfgang Amadeusz
89, 90, 91

Mrozek Sławomir 77, 98, 99

Mruklik Barbara 144, 147

Munk Andrzej 103–104, 106–
107, 108, 109, 119

Murnau Friedrich Wilhelm
60–61, 63, 67

Myrick Daniel 167

Namowicz Tadeusz 75

Němec Jan 36, 44

Nicholson Ben 94

Nodier Charles 59

Norwid Cyprian Kamil 84,
117

Nurczyńska-Fidelska Ewelina
101, 120, 134, 148, 166

Nycz Ryszard 21, 33

Ochab Edward 102

Ogiński Michał Kleofas 118

Olbrychski Daniel 146

Oppenheimer Joshua 29–33

Orliński Wojciech 72

Ossoliński Józef Maksymilian
54

Ozimek Stanisław 105

Palin Michael 69, 70, 72

Papousek Jaroslav 47

Parnicki Teodor 130

Passer Ivan 46

Pawlikowski Adam 116, 146

Perek Marzena 67

Petoia Erberto 52, 62

Picasso Pablo 93–95

Pinter Harold 81

Piotrowska Anita 160

Piwowski Marek 98

Płoszewski Leon 54

Pluciennik Jarosław 66

Podbielski Henryk 123

Poe Edgar Allan 59, 62, 76

Polański Roman 67

Polidori John 59

Pollock Jackson 95

Praz Mario 67

Presley Elvis 30

Propp Władimir 21

Proust Marcel 37, 82

Przylipek Mirosław 134, 166

Pudowkin Wsiewołod 13, 136

Puszkina Aleksander 59

Pyszczyk Grzegorz 79

Pytasz Marek 74

Rabelais François 74

Ray Man 13

Reisz Karel 148

Richter Hans 13

Ricoeur Paul 28

Robbe-Grillet Alain 130

Rodriguez Robert 16

Rosner Katarzyna 33

Roux Jean-Paul 67

- Różewicz Tadeusz 77
 Rushdie Salman 19
 Ruttmann Walter 13
 Ryszard III 90
 Rzewuski Jerzy 72

 Sánchez Eduardo 167
 Sandauer Artur 129, 130
 Saramonowicz Andrzej 98
 Sarautte Nathalie 130
 Sartre Jean-Paul 79–80
 Schepelern Peter 160
 Schlegel Friedrich 75, 76, 84
 Schopenhauer Artur 37
 Schorm Evald 36, 44
 Schreck Max 61
 Schulz Bruno 129
 Schwitters Kurt 95
 Scott Ridley 67
 Sheridan le Fanu Joseph 59
 Siciński Andrzej 110
 Skorupiński Adam 97
 Škvorecký Josef 36
 Słomczyński Maciej 25
 Słonimski Antoni 26
 Słowacki Juliusz 59, 75, 114,
 122, 145
 Smulski Jerzy 111
 Sobolewski Tadeusz 147, 164
 Sokrates 83
 Soliński Wojciech 49
 Sosnowski Andrzej 85
 Sowińska Iwona 18
 Stachówna Grażyna 148
 Stalin Józef 102, 109
 Stawiński Jerzy Stefan 103–
 105, 107
 Sterne Laurence 122–128
 Stoker Bram 59–60, 62, 64
 Stoker Florence 60–61
 Stolarska Bronisława 101
 Strzelczyk Jerzy 67

 Suharto 30
 Swift Jonathan 12
 Swiłowa Jelizawieta 137, 141,
 142
 Syska Rafał 18
 Szczepański Tadeusz 151, 153
 Szekspir William 12, 23–27,
 128
 Szurkowski Ryszard 94
 Szydłowska Waleria 81
 Szymanowski Adam 67

 Śmiałkowski Kamil M. 64
 Świętochowska Grażyna 47, 49

 Tarnowska Krystyna 122
 Taviani Paolo i Vittorio 23–27
 Toeplitz Jerzy 105
 Toeplitz Krzysztof Teodor 103
 Tomasz z Akwinu 157
 Trier Lars von 149–165, 167
 Truffaut François 151, 152
 Trzebiński Jerzy 33
 Trzynaśkowski Jan 120
 Tyszkiewicz Beata 144, 145

 Ursel Marian 75

 Verne Juliusz 12
 Vinterberg Thomas 149, 153,
 155, 157
 Vlad Tepes IV 59–60
 Vrchlický Jaroslav 41

 Waczków Józef 38, 39
 Wajda Andrzej 103–105, 106,
 107, 109, 111–112, 114, 115,
 117, 118, 131, 136, 142–147,
 148
 Wałaszewski Zbigniew 67
 Ważyk Adam 130, 157
 Wenders Wim 16

Werner Andrzej	18, 49	Wolf Leonard	53
Werner Mateusz	162	Wolicka Elżbieta	28
Wertenstein Wanda	136	Woźnicka Zofia	166
Wiertow Dżiga	136–142	Wyspiański Stanisław	118
Winnicka Lucyna	144		
Winterbottom Michael	127–	Żaboklicki Krzysztof	67
	128	Żeleński-Boy Tadeusz	74
Witkiewicz Stanisław Ignacy		Żychliński Arkadiusz	16, 23
	76, 98		

Tomasz Gruszczyk

Film Reading — Literature Watching. Suggestions on Interpretation to Educational Meetings

Summary

The book comprises various essays that deal with film (film work), or cinema (cultural phenomenon) read as a text. Taking the view that the very notion of the text assumes the reading process — a practice of reading seen as making an effort of comprehending and placing the text in a particular horizon of culture experience in order to familiarize the text and endow it with meaning — then the issue of film reading and providing meaningful commentaries, becomes as important as the text itself. Selected films (e.g. representative of particular trends, phenomena, as well as tendencies in the cinema of the twentieth- and twenty-first centuries) are here rendered as works of multimedia and inter-media art — that is, those combining the elements of literature, theatre, painting, photography on the level of content in as much as in the spheres of structure and aesthetics, and aside from these — integrating divergent art forms and characteristics of different transmitters. The book illustrates what way and purpose underlie the transpositions (transfers) of the content, or a segment of a text, from one medium to another, and the links between different texts of culture (unique form of intertextuality); the realization of aesthetic convention within one medium or sensual characteristics (sight or hearing) within another. The book aims at providing basic tools that are indispensable when it comes to a proper, mature, profound reception of the texts of audiovisual culture. These essays are presented and edited in such a way so that they can serve as didactic tools to teachers conducting lessons on the culture of the twentieth- and twenty-first centuries, or to educators who deal with the media culture. Each essay ends with a suggested further reading section that explains potential enquiries, as well as presents various questions and exercises. The latter ones

make reference to the main theme discussed, moreover, each list of questions goes beyond what the section deals with.

Those essays were purposefully thought of having a loose structure, thus they do not comprise one coherent image (either of the twentieth-century film culture, or the inter-media phenomenon). They serve as an introductory reconnaissance and set a certain (textual) horizon of culture, where film reading, its interpretation as well as its authentic reflection all become feasible.

Tomasz Gruszczyk

Lire le film — regarder la littérature. Propositions d'interprétations destinées à des rencontres éducatives

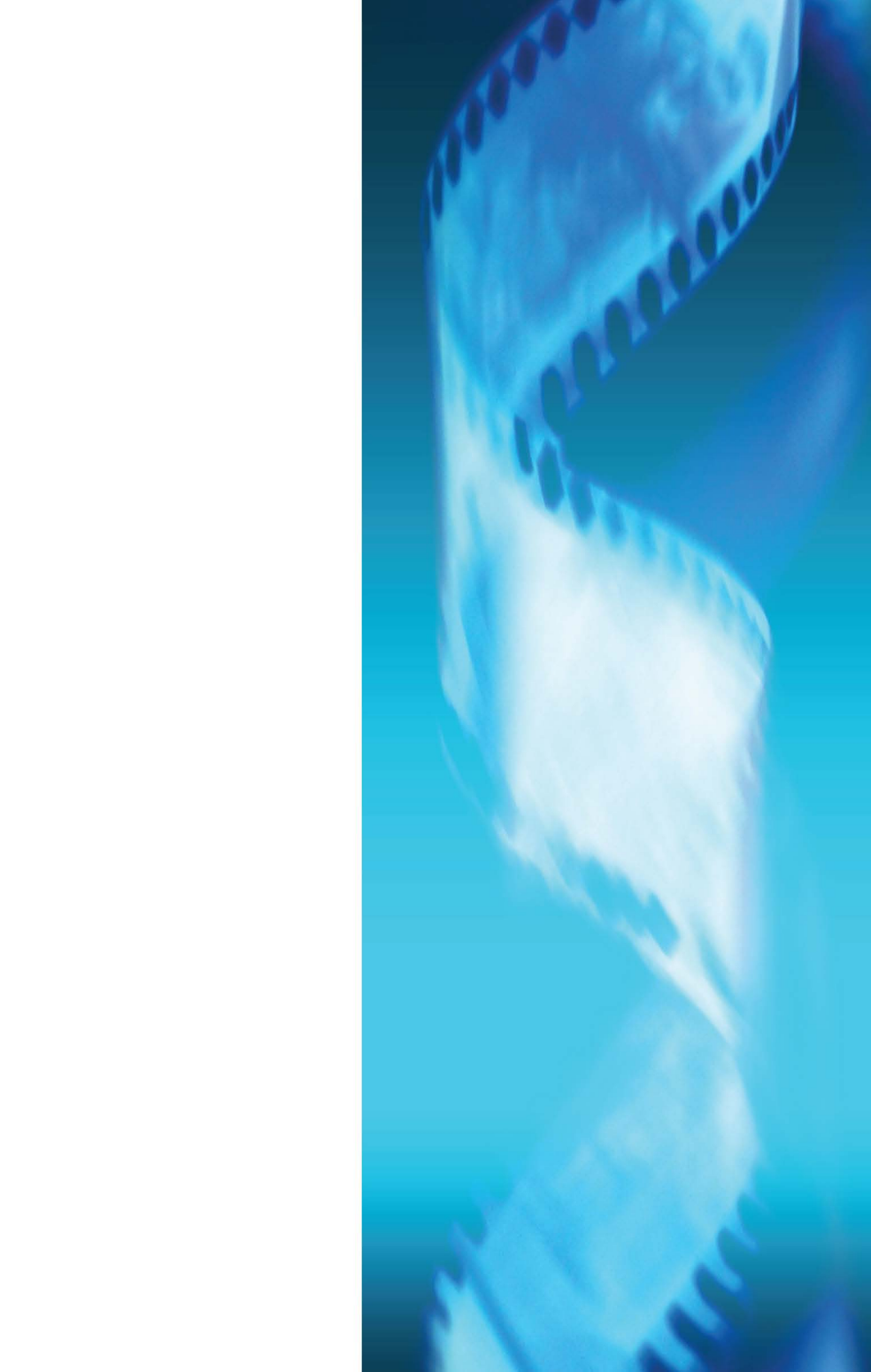
Résumé

L'ouvrage rassemble différents essais dont le thème dominant renvoie au film (œuvre cinématographique) ou le cinéma (phénomène culturel) considérés comme un texte. Tout texte implique sa lecture et la pratique de cette dernière consiste en un certain effort de compréhension et de référence à un horizon d'expérience culturelle, en vue d'appréhender le texte et de le marquer par un sens. Cependant le problème concernant la lecture du film et celui de la suggestion de son sens à travers un commentaire sont aussi importants. Les films choisis (représentatifs de certains courants, phénomènes et tendances cinématographiques du XX^e et XXI^e siècles) sont lus comme des chefs-d'œuvre d'art multimédia et intermédia ; ils relient des éléments issus de la littérature, du théâtre, de la peinture, de la photographie à la fois au niveau du contenu, de la structure et de l'esthétique, en intégrant des arts multiples et des caractéristiques de différents modes de transmission. On précise, entre autres, le moyen, le mode et le but des transpositions du contenu ou d'un segment de texte et ceci d'un médium à un autre ; les liens entre différents textes de la culture (une forme particulière d'intertextualité) ; les réalisations, dans un médium donné, des conventions esthétiques ou des propriétés sensorielles empruntées à un autre médium. Il s'agit donc de fournir des outils de base, indispensables à une réception correcte, lucide et approfondie de textes issus de la culture audiovisuelle.

Les essais en question ont été conçus et rédigés pour être un outil d'aide scientifique destiné aux enseignants de matières littéraires réalisant les programmes scolaires concernant la culture du XX^e et du XXI^e siècles, ou bien aux éducateurs spécialisés dans la culture des médias. Chaque essai est suivi des propositions de lecture complétant

le sujet analysé ainsi que des questions et exercices de nature diverse. Ces derniers ont été conçus, d'une part, de façon à répondre au thème dominant d'un essai donné et, d'autre part, pour le développer en y ajoutant d'autres pistes de lecture.

L'ouvrage rassemble des essais dont l'ensemble est loin de constituer un tableau complet et cohérent de la culture cinématographique du XX^e siècle ou bien celui du phénomène d'intermédialité. Ils s'agit, en principe, des observations liminaires constituant un horizon culturel (textuel) qui rend possibles la lecture du film, son interprétation ainsi qu'une authentique réflexion.



Więcej o książce



CENA 22 ZŁ	ISSN 0208-6336
(+ VAT)	ISBN 978-83-8012-398-4